

DANDYISM SURVIVAL

Vestuário Masculino focado nos Dandies

DISSERTAÇÃO

Para a obtenção de Grau de
Mestre em DESIGN DE MODA

Cláudia Sofia Simas Monteiro Brito

(Licenciada)

ORIENTADOR CIENTÍFICO:

Professor Doutor Gianni Montagna

PRESIDENTE DE JÚRI:

Professora Doutora Teresa Michele Maia
dos Santos

VOGAL:

Professora Doutora Alexandra Cabral de
Andrade Teixeira

LISBOA, FEVEREIRO, 2020



DANDYISM SURVIVAL

Vestuário Masculino focado nos Dandies

DOCUMENTO DEFINITIVO

DISSERTAÇÃO

Para a obtenção de Grau de
Mestre em DESIGN DE MODA

Cláudia Sofia Simas Monteiro Brito

(Licenciada)

ORIENTADOR CIENTÍFICO:

Professor Doutor Gianni Montagna

PRESIDENTE DE JÚRI:

Professora Doutora Teresa Michele Maia
dos Santos

VOGAL:

Professora Doutora Alexandra Cabral de
Andrade Teixeira

I. Dedicatória

À minha ansiedade, e aos meus
medos.

II. Agradecimentos

Aos meus, que tanta paciência tiveram comigo.

Ao Grupo Diniz & Cruz, pelo apoio.

E ao meu orientador, Professor Gianni Montagna.

“According to Baudelaire, the figure most representative of this pursuit-ideed, most emblematic of modern ephemera-was the Dandy.”

(LANE, 1994, p.34)

“Segundo Baudelaire, a figura mais representativa desta busca , mais emblemática do efêmero moderno - era o Dandy”. -T.L

III. Resumo

O presente trabalho versa o tema do universo do movimento: *Dandy*, como tendência na moda no vestuário masculino e a influência que o mesmo exerceu desde o seu aparecimento, até aos dias de hoje.

O *Dandy* é o homem moderno perfeito, que opta por viver a vida intensamente, que dá um enorme valor e atenção ao esteticismo e à beleza dos pormenores, quer exteriores quer interiores. Reúne características bastante peculiares e vanguardista para a sua época. Obcecado pelo requinte na forma de ser, estar e vestir, mantendo-se à margem do que é comum.

Numa primeira parte da dissertação, foi realizada uma abordagem sobre a origem, do *Dandyism* Europeu e também dos *Black Dandies*, com o propósito de perceber o seu contexto histórico-cultural.

Damos a conhecer arte da Alfaiataria, de modo a entender a sua história, bem como uma pequena exploração de certas técnicas por estes usadas, passando também por práticas mundanas. Do mesmo modo passamos pela Indústria da Confecção, desde da Revolução Industrial do séc. XIX até a certos acordos e práticas da altura. Com o objectivo de unir estes dois temas na produção da colecção-cápsula, surge assim uma colaboração com o Grupo Diniz & Cruz.

Por fim, com os elementos formais e visuais recolhidos na fase teórica, pretendeu-se então dar-lhes continuidade através da criação de uma colecção-cápsula no universo do vestuário masculino, que aplique os princípios do *Dandyism* com todas as suas componentes, com recurso à Arte da Alfaiataria e à confecção Industrial. O arranque do processo criativo foi feito com um inquérito ao público-alvo, de modo a compreender e conhecer os *Dandies* do dia de hoje. Concluindo-se, com uma micro-validação do projecto final deste mesmo grupo de homens.

Palavras-CHAVE:

MENSWEAR, ALFAIATARIA, DANDYISM

IV. Abstract

The present work deals with the theme of the universe of the movement: Dandy, as a fashion trend in men's clothing and the influence that it has exercised since its appearance, until today.

Dandy is the perfect modern man, who chooses to live life intensely, who gives enormous value and attention to aesthetics and the beauty of details, both exterior and interior. It has very peculiar and avant-garde characteristics for its time. Obsessed by the refinement in the way of being, being and dressing, keeping to the margin of what is common.

In a first part of the dissertation, an approach on the origin of the European Dandyism as well as of the Black Dandies, with the purpose of understanding their historical-cultural context.

Henceforth, we showcase the art of tailoring, in order to understand its history, as well as a small exploration of certain techniques used by them, also passing through mondaine practices. We also go through the Clothing Industry, since the Industrial Revolution of the century. XIX as well as certain agreements and practices of the time. In order to unite these two themes in the production of the capsule collection, a collaboration with the Diniz & Cruz Group emerges.

Finally, with the formal and visual elements collected in the theoretical phase, it is intended to continue them through the creation of a capsule collection in the universe of men's clothing, which applies the principles of Dandyism with all its components, using Tailoring and Industrial clothing. The creative process started with a survey of the target audience, in order to understand and meet today's Dandies. In order to conclude the project, it finalizes with micro-validation of the final project of this same group of men.

Key-WORDS:

MENSWEAR, ALFAIATARIA, DANDYISM

V. Glossário

A.

Alfaiataria: Arte de confecção, modelagem e corte, inicialmente exclusivo para vestuário de homem.

B.

Barkcloth: É um tecido macio, contudo, grosso e suavemente texturizado, pois tem uma superfície áspera como a da casca de árvore. Este tecido é geralmente feito de fibras de algodão.

Bicórnio: Ou Bicorne, é um chapéu de dois bucos, actualmente é fortemente associado aos uniformes de gala de altos cargos e ao uso militar. Este chapéu é vincadamente associado a Napoleão Bonaparte.

Breeches: Do Inglês *brēc*, plural de *brōc*, que significa tecido para as pernas e traseiro, são um género de calções até ao joelho, justo às pernas, muitas das vezes usado para equitação.

C.

Cartola: Originalmente chamada de chapéu alto e de chaminé, a cartola é um chapéu masculino de copa alta e aba estreita, de cor preta, era usado para adornar o conjunto de roupa formal.

Caxemira: Material têxtil de alta qualidade, em lã de caxemira, produzida numa região do norte do subcontinente indiano com o mesmo nome, hoje dividida entre a Índia, o Paquistão e a China.

Colarinho: Parte da camisa que cinge ou garante o pescoço.

Collants: Peça que cobre dos pés, inclusive, cintura.

Contouche: Ou *robe à la française*, é um vestido do Séc. XVIII com armação por baixo do saio de modo a ser mais volumoso atrás do que à frente, ou mesmo, nos lados.

Cyclas: Usado na Europa da Idade Média, é um rectângulo de pano, posto sobre a cabeça, com abertura para a cara

D.

Dandismo: Ideologia masculina que surge na Era Vitoriana seguida por um grupo de homens, intitulados de *dandies*.

Dandy: Surge na Era Vitoriana, um homem que faz frente à aristocracia através do bem vestir e do alto intelecto, seguindo a ideologia do Dandismo.

Doublet: Casaco masculino do Séc. XVI, cinto na cintura com mangas volumosas.

F.

Drapeado: do verbo drapear, é o conjunto de dobras,premeditadas, num tecido. mais design

Farthingale: Uma espécie de almofada circular de tecido em volta dos quadris, usada sob as saias das mulheres com o intuito de as expandir e moldar.

Fibula pin: Origem do alfinete d' Ama

Frac: É um traje de cerimónia, usado apenas para eventos diurnos formais e sofisticados. Composto por: um casaco, colete, calça, cinto ou suspensórios, camisa branca com botões de punho, gravata, um lenço a condizer e sapatos pretos e lisos.

G.

Garrick: Meio casaco, meio capa, continha capas ao ombro.

H.

Guilds: Associação/ões de artesãos e/ou comerciates.

Houppelandes: Datado a 1359, era uma casacão usado por cima das roupas, tinha o comprimento até ao chão.

J.

Justaucorps: Original francês, era uma casaco até aos joelhos, usado pelos homens no Séc. XVII e XVIII.

K.

Kilt: Género de saia, original da Escócia, plissado atrás, usado pelos homens.

L.

Lapelas: Componente existente para fora, nos quartos dianteiros e superiores de um casaco,etc.

Layering: Técnica de adicionar camadas na mesma zona do corpo, peça, etc.

S.

Sarong: Um retângulo de tecido posto em volta da cintura formando assim um tubo da cintura aos pés.

Schenti: Pedaco de tecido rectangular, usado à volta da cintura, semelhante a uma saia até ao joelho, originado no Antigo Egípto.

V.

Vanguardista: Atitude de quem está ou procura estar à frente do seu tempo,quer em acções, ideias ou experiências.

VI . Listagem de Acrónimos e Abreviaturas

2D: Duas dimensões

3D: Três dimensões

ATC: *Agreement on Textiles and Clothing*

ATV: Acordo de Têxteis e Vestimentas

cm: Centímetros

EU: *European Union*

GATT: *General Agreement on Tariffs and Trade*

MFA: *Multifibre Agreement*

OMC: Organização Mundial de Comércio

PCP: Planeamento de Controlo de Produção

séc.: Século

T/C: *Textile and Clothing*

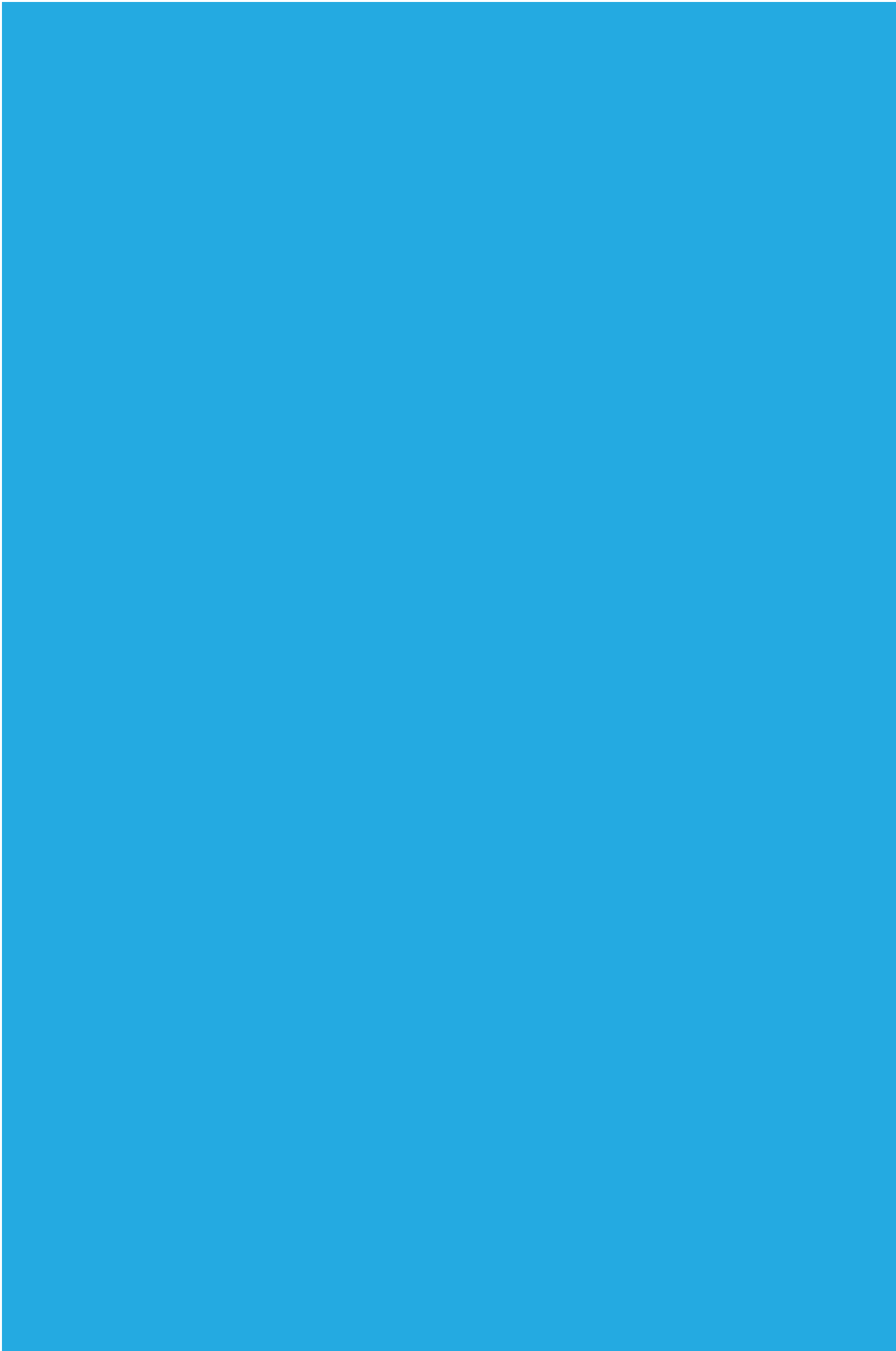
T.L: Tradução Livre

TMB: *Textile Monitoring Body*

TV: Televisão

U.K: *United Kingdom*

WTO: *World Trade Organization*



ÍNDICE

VII. ÍNDICE GERAL

VIII. ÍNDICE DE IMAGENS

VII. ÍNDICE GERAL

I.	I. DEDICATÓRIA
III.	II. AGRADECIMENTOS
V.	III. RESUMO E PALAVRAS-CHAVE
VII.	VI. ABSTRACT AND KEY-WORDS
X.	V. GLOSSÁRIO
XIII.	VI. LISTA DE ABREVIATURAS E ACRÓNIMOS
XVII.	VII. ÍNDICE GERAL
XX.	VIII. ÍNDICE DE IMAGENS
	1. INTRODUÇÃO E ENQUADRAMENTO
1.	1.1 Tópico Investigativo
6.	1.2 Questão de investigação
7.	1.2.1 Objectivos Gerais
7.	1.2.2 Objectivos Específicos
8.	1.3 Benefícios de Investigação
10.	1.4 Desenho de Investigação
13.	2. VESTUÁRIO MASCULINO
19.	2.1. Vestuário masculino até ao séc. XVIII
26.	2.2. <i>Macaroni</i>
27.	2.3. Boémio Romântico
31.	3. DANDYISM EUROPEU
42.	2.2. Análise de Christopher Lane sobre o fenómeno <i>Dandy</i>
59.	4. BLACK DANDYISM
81.	5. ALFAIATARIA
93.	5.2 Métodos e Rotinas
98.	5.3 Metodologias
99.	5.4 O Alfaiate e o seu comércio
107.	6. INDÚSTRIA DE CONFECÇÃO
121.	6.2 Cadeia Têxtil
129.	7. PROJECTO
133.	7.1 Introdução
135.	7.2 Conceito
137.	7.3 Grupo Diniz & Cruz
141.	7.4 FASE PROJECTUAL
148.	7.4.1 Inquérito e Respostas
150.	7.4.2 Moodboard
152.	7.4.3 Cores, Materiais e Aviamentos
157.	7.4.4 Ilustrações
155.	7.4.5 Desenhos planos e Memórias descritivas
186.	7.4.6 Registos Fotográficos

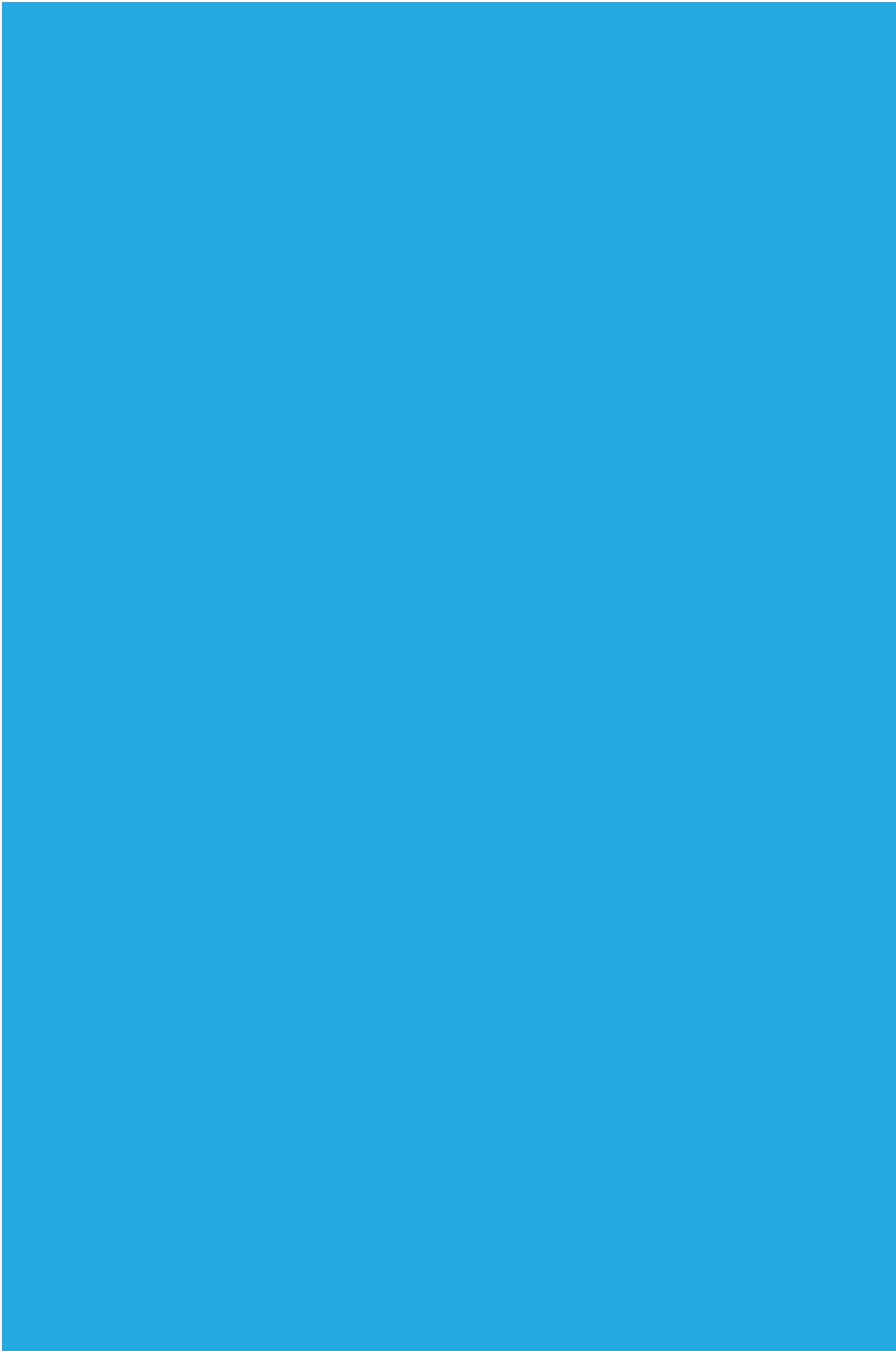
197.	8. MICRO-VALIDAÇÃO DA COLECÇÃO-CÁPSULA
213.	9. CONCLUSÕES E REFLEXÕES FINAIS
219.	9.2 Recomendações Futuras
221.	9.3 Disseminação
223.	REGISTOS BIBLIOGRÁFICOS
225.	10.1 Referências Bibliográficas
230.	10.2 Bibliografica

VIII. ÍNDICE IMAGENS

- p.9 Img.1: Orgranograma, autora , 2017
- p.20 Img.2: Antigo Egípcio, pintura do artista Tissot, s.d, de Moisés a falar
- p.21 com o Faraó, disponível em : <http://factsanddetails.com/world/cat56/sub365/item1930.html>
- p.23 Img.3: Príncipe de Gales , vestido com houppelandes, pintado por Herbet Norris , s.d, disponível em : http://www.thewebsite.com/garb/norris2/n2_p20.html
- p.24 Img.4: Monsieur Sériziat, com o vestuário masculino representativo da época, 1795, A History of Men's Fashion, pág. 9
- p.25 Img.5: Jacques-Laurent Agasse, auto-retrato, 1790,A History of Men's Fashion, pág. 13
- p.26 Img.6: Ilustração de dois homens, original por Carle Vernet, França, 1758 – 1836, Diretório francês.
- p.27 Img.7: Caricatura por Michel-Vincent Brandoin, s.d, de um macaroni e o seu cabeleireiro a segurar a sua peruca, disponível em : <https://www.wikidata.org/wiki/Q19827915>
- p.39 Img.8: Retrato por Achille Devéria, de Alexandre Dumas,1830, A History of Men's Fashion,pág.49
- p.43 Img.9: Pintura de Beau Brummell, por Paul Rainer 1812, disponível em <https://neverwasmag.com/2008/11/beau-brummell-the-most-stylish-history-maker/>
- p.44 Img.10 Charles Baudelaire, Emile Deroy, 1844, disponível em : https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Baudelaire_en_1844_par_Emile_Deroy.jpg
- p.49 Img. 11 Dandy Dressing, 1815-25, J. Lewis Marks, disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/89772/the-dandy-dressing-the-dandy-dressed>
- p.65 Img. 12 Beau Brummell por John Player & Sons 1932, disponível em : <https://picclick.co.uk/John-Player-LARGE-Dandies-Card-No16-153671730477.html>
- p.69 Img. 13. Sir John Baptist de Medina, por Jacobite, 1673-1720, disponível em : <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/3473/james-drummond-2nd-titular-duke-perth-1673-1720-jacobite>
- p.70 Img. 14 Dois dandies, 2019, disponível em : <https://louxthevintageguru.tumblr.com/>
- p.73 Img. 15 Grupo de Black Dandies, 2017, disponível em : <https://www.dmagazine.com/publications/d-magazine/2017/december/black-dandies-dallas-fort-worth/>

- p.74 Img. 16 “Les Sapeurs”, 2016, disponível em : <https://www.allthingsankara.com/2016/10/campaign-les-sapeurs-nikki-billie-jean-ready-to-wear-2016-collection-campaign.html>
- p.77 Img. 17 W.E.B Du Bois, 2012, disponível em : massmoments.org
- p.87 Img. 18, “Czar and the Rabbit”, Kamsi Tcharles, 2016, disponível em : <https://fasionsblog.wordpress.com/2016/11/25/best-of-ankara-fashion-and-designs-fasionsblog/>
- p.90 Img. 19 Loja de Alfaiataria, disponível em : Gentlemansgazette.com
- p.91 Img. 20. Alfaiate na sala de provas, George Augustus, 1883, disponível em : www.periodpaper.com
- p.92 Img. 21. Savile Row, s.d, s.a <https://www.bbc.co.uk/news/business-50043349>
- p.97 Img. 22. Alfaiate em casa de cliente, George Cruikshank 1825, disponível em www.alamy.com
- p.100 Img. 23, Alfaiate a cortar tecido, 2019, disponível em <https://www.zinkandsons.com.au/>
- p.103 Img. 24, Interior de Journal des Tailleurs, s.d, disponível em : <https://www.coutaubegarie.com/lot/18040/3486528>
- p.115 Img. 25, Alfaiates a trabalhar, s.a, 1948, disponível em : https://www.flickr.com/photos/stockholmtransportmuseum_commons/6081774887/
- p.116 Img. 26, Mulher, homem e rapaz na fábrica, s.a, 1905 disponível em : <https://todayinlaborhistory.wordpress.com>
- p.122 Img. 27, Mulheres na fábrica de algodão, s.a, 1845, disponível em : <https://todayinlaborhistory.wordpress.com>
- Img. 28, Material têxtil, s.d, s.a disponível em : <http://textileindustry.ning.com/>
- p.142 Img. 29, Painel de respostas ao inquérito, autora, 2017
- p.143 Img. 30, Painel de respostas ao inquérito, autora, 2017
- p.144 Img. 31, Painel de respostas ao inquérito, autora, 2017
- p.145 Img. 32, Painel de respostas ao inquérito, autora, 2017
- p.148 Img. 33, Moodboard, autora, 2017
- p.150 Img. 34, Painel de cores, autora, 2017
- p.150 Img. 35, Painel de tecidos, autora, 2017
- p.151 Img. 36, Botão, autora, 2020
- p.151 Img. 37, Fotografia de Alamar, autora, 2020
- p.151 Img. 38, Mola de metal, autora, 2020
- p.152 Img. 39, Painel de looks, ilustrações, autora, 2019
- p.157 Img. 40, Look nº 1, ilustração, autora, 2019
- p.158 Img. 41, Desenho plano da casaca, autora, 2019
- p.160 Img. 42, Desenho plano do colete, autora, 2019
- p.162 Img. 43, Desenho plano da calça modelo fato de treino, autora, 2019
- p.165 Img. 44, Look nº 2, ilustração, autora, 2019
- p.166 Img. 45, Desenho plano do blazer, autora, 2019

- p.168 Img. 46, Desenho plano da colete, autora, 2019
- p.170 Img. 47, Desenho plano da calças, autora, 2019
- p.173 Img. 48, Look nº 3, ilustração, autora, 2019
- p.174 Img. 49, Desenho plano do blazer, autora, 2019
- p.176 Img. 50, Desenho plano da colete, autora, 2019
- p.178 Img. 51, Desenho plano da calças, autora, 2019
- p.181 Img. 52, Look nº 4, ilustração, autora, 2019
- p.182 Img. 53, Desenho plano do sobretudo, autora, 2019
- p.184 Img. 54, Desenho plano do macacão, autora, 2019
- p.186 Img. 55 , Registo fotográfico, autora, 2020
- p.187 Img. 56 , Registo fotográfico, autora, 2020
- p.188 Img. 57 , Registo fotográfico, autora, 2020
- p.189 Img. 58 , Registo fotográfico, autora, 2020
- p.190 Img. 59 , Registo fotográfico, autora, 2020
- p.191 Img. 60 , Registo fotográfico, autora, 2020
- p.192 Img. 61 , Registo fotográfico, autora, 2020
- p.193 Img. 62 , Registo fotográfico, autora, 2020
- p.194 Img. 63 , Registo fotográfico, autora, 2020
- p.195 Img. 64 , Registo fotográfico, autora, 2020
- p.200 Img. 65 , Painel de respostas, autora, 2019
- p.201 Img. 66, Painel de respostas, autora, 2019
- p.202 Img. 67, Painel de respostas, autora, 2019
- p.203 Img. 68, Painel de respostas, autora, 2019
- p.204 Img. 69, Painel de respostas, autora, 2019
- p.205 Img. 70, Painel de respostas, autora, 2019
- p.206 Img. 71, Painel de respostas, autora, 2019
- p.207 Img. 72, Painel de respostas, autora, 2019
- p.210 Img. 73 Colecção-Cápsula, autora, 2020



1. INTRODUÇÃO E ENQUADRAMENTO

1.

Durante a época Vitoriana, 1838 -1901, o movimento *Dandy* ascendia na Europa, no seio de grupos de homens que tinham como objectivo salientar o intelecto através das suas vestimentas extravagantes, de forma a demonstrarem austeridade, tanto pelo seu aspecto físico, como pelas suas actividades sociais.

Estes homens, não sendo nobres, mas sim pertencendo à classe média, vestiam-se, no entanto, à semelhança da aristocracia, ancorando o seu estatuto no seu elevado intelecto e às fortes preocupações estéticas, desafiando assim a ordem de classes que vigorava na altura.

Segundo Shantrelle P. Lewis em “*Dandy Lion*” (2017), o movimento vitoriano *Dandy* coincidiu com o mercado de escravos transatlântico, dando assim origem ao movimento *Black Dandy* na História Europeia, que surgiu quando os escravos se começaram a vestir de forma extravagante, de modo a reflectirem a casa que serviam. Deste modo, os servos tornaram-se num símbolo de estatuto, ao adaptarem os seus próprios uniformes ao seu estilo intrínseco.

Foi neste contexto que nasceu e se destacou o mundialmente famoso, Julius Soubise que segundo Monica L. Miller, no seu livro *Slaves to Fashion*, crê ter sido o primeiro *Black Dandy*.

A dissertação em questão, tem como título, ***Dandyism Survival***.

Decompondo este título, a palavra-chave Sartorial, a qual advém do latim *Sartor*, que significa tailor (palavra conhecida hoje por alfaiate), pessoa que costura e/ou corta tecido. O sufixo *-ial* é adicionado na língua Inglesa, e o uso mais primário desta palavra é datado ao ano de 1823. Contudo, a palavra

Tailor já era então conhecida e esta actividade já estava bem estabelecida na Europa, tanto que uma das primeiras referências a esta é feita pelo Dicionário de Oxford, datada de 1297, e em 1293, foi fundada a *Corporation des Tailleurs de Robes* (McDowell, *Histoire de La Mode Masculine*, 1997, p.67)

Após a Era em que a roupa servia meramente para cobrir o corpo, surge, na Era Renascentista, a necessidade de acentuar a forma do corpo. Com isto, deixa-se para trás a metodologia de cobrimento através de uma ou dois panos, passando a cortar e a coser na tentativa de realçar as formas humanas. Da tentativa de reconstruir o corpo pelas mãos do tecido, surge a necessidade de experiência e perícia nas técnicas.

Os Mestres de Alfaiataria tornaram-se responsáveis pelas vestimentas da sociedade, e a arte e ciência dos mesmos tornou-se altamente especializada e complexa. No vestuário masculino, a Era Moderna surge com o uso de casacos, coletes e breeches.

Após a Revolução Industrial, surge pela mão dos ideais políticos e económicos a simplificação do vestuário, na qual, já não fazia sentido uma classe aristocrata que se exibia pelas suas riquezas. No entanto, surgiram algumas correntes, entre os séculos XVIII e XIX, que se opuseram a tais ideais.

O advento do homem moderno surge com a sua reflexão dos novos ideais político-sociais. Ávido dos aspectos decorativos da roupa masculina, aparece no final do século XVII, um homem que empregava ao extremo as novas características da moda, de forma a passar uma imagem de elevado intelecto e interesse sociocultural.

A simplicidade e austeridade advogavam o novo conceito de moda masculina, como espelho do intelecto, e esta conduta coincidiu com o início do consumo de moda e, a através da mesma, a expressão individual do ser.

Tal como foi referido em “*The Fashioned Self*”, por Finkelstein (1999), o Dandy concentrava-se no corpo e usava a roupa para atrair atenção e enfatizar a sua forma, de modo a que a sua identidade social fosse mostrada pela aparência do seu vestuário. Segundo Jennifer Craik (2000), em “*The Face of Fashion*” foi um momento importante no vestuário masculino europeu porque estabeleceu novas relações entre *trend-setters* e grupos estilísticos, gerando novos códigos de indumentária para o homem nas sociedades industrializadas. Assim, estabelece-se o homem como potencial consumidor, e este estilo incentivou o desenvolvimento do mercado de roupa masculina de tal forma que continua ainda a servir de inspiração a muitos criadores na moda masculina nos dias de hoje, como por exemplo, o *designer* britânico Oswald Boateng, como aos homens que visitam anualmente as feiras masculinas *Pitti*

Uomo, como em certas colecções de designers nomeadamente as de Alexander Mcqueen, Ralph Lauren assim como marcas mais pequenas como Taryor Gabriels

Após a revisão literária, concluiu-se que para o seguinte pretendido projectual, a junção de Alfaiataria com a Indústria da Confecção, o melhor seria contactar o Grupo Diniz & Cruz, para um estágio e uma parceria.

O Grupo Diniz & Cruz, une a construção e técnicas de Alfaiataria com a produção Industrial, é um grupo de referencia na confecção masculina desde do seu início em 1972. Aqui, surgiu a possibilidade de aprendizagem em campo na valência de construção das peças.

Após o questionário online, a *Dandies*, iniciou-se a fase de criação de peças, pesquisa de tecidos e cores, no Grupo Diniz & Cruz, o acompanhamento e supervisionamento da confecção das peças da colecção-cápsula.

Finalizando a fase de confecção e de fotografia, conclui-se, de uma maneira positiva, com uma micro-validação, por parte de um grupo de *Dandies*.

1.1. Tópico Investigativo

Com referência ao grupo de homens em questão, os *Dandies*, têm como característica notória o facto a maneira como estes se destacam visualmente pelo corte e qualidade das roupas que envergavam no seu dia-a-dia. Para tal, recorriam à alfaiataria para suportar o bom corte, e a uma exímia confecção das peças procuradas. No entanto, este não é o único factor basilar da ideologia *Dandy*. Tendo surgido de uma revolta silenciosa contra a ordem das classes, ideais sociais, económicas e culturais, mais propriamente da Época Vitoriana (sec. XIX), este ideal nasce do intelecto de homens que nasceram numa classe social menos favorecida. Combater a desvantagem do estatuto pelo intelecto, escudando este através do bom corte e do bem assentar do seu fato. Este é o ideal do *Dandyism*.

Ciente que o *Dandyism* vai para além do visual de cada qual, há quem o viva de igual modo, mesmo não possuindo possibilidades de se escudar como tal. Desta premissa nasce assim a proposta da presente dissertação, ou seja, a criação de uma colecção que reflita o *Dandyism*, na sua essência do primor pela qualidade e gosto visual, mas controlando os custos de produção, de modo a quem não tenha a possibilidade de recorrer a um bom alfaiate. Assim, existiu a possibilidade de pertencer a este universo.

Deste modo se defende assim a tese de que a qualidade pode-se manter mesmo a custos controlados. Citando Loux, The Vintage Guru:

-“(...)Dress cheap, look rich..”

“Vista barato, pareça rico.” -T.L
(LEWIS, 2017, p.66)

E é em torno desta dinâmica que surge então o foco principal da presente proposta, ou seja, a essência do *Dandyism* e o que ele representa, através da transposição dos elementos típicos da alfaiataria masculina para uma confecção industrial cuidada, em muitos casos personalizada e no respeito dos princípios de sustentabilidade financeira, humana e material que caracteriza a alfaiataria.

Pretende-se fazer uma caracterização dos *Dandies*, do seu aparecimento, de que forma e por que razões, e, essencialmente, quais os elementos que os tornam distintivos e únicos em termos de postura e modo de vida, e da forma como estes se espelham na estética do seu vestuário.

Pretende-se igualmente destacar os principais elementos formais distintivos que são usados na elaboração deste tipo de vestuário, desmistificando os mesmos, por forma a poder percebê-los inseri-los com a finalidade de poder transpô-los para um sistema de produção industrial.

Por fim, desenvolveu-se um projecto que tendo em conta todos estes elementos de características e especificidade únicas, consiga o fabrico destas mesmas peças, através da aplicação de um sistema de gestão sustentada e controlada, de modo a reduzir custos de produção, sem, no entanto, diminuir a qualidade das mesmas.

1.2. Questão de Investigação

-Poderá a produção industrial através do Design, reproduzir elementos visuais de qualidade do vestuário reconhecido na alfaiataria, nomeadamente pelos *Dandies* contemporâneos?

1.2.1. Objectivo Geral:

-Desenvolvimento de uma colecção masculina dirigida a *Dandies*, que inclua elementos de alfaiataria desenvolvidos por processos industriais.

1.2.2. Objectivos Específicos:

- Definição de características histórico-sociais e visuais do *Dandyism* e os *Dandies*;
- Definições qualitativas das características deste grupo de utilizadores;
- Estudo das dinâmicas de Alfaiataria e da Indústria da confecção

1.3. Benefícios de Investigação

Em sentido lato podemos afirmar que a presente investigação acrescenta conhecimentos e factos históricos relativos à história do vestuário no masculino, centrando-se numa das suas vertentes, a temática do *Dandyism*, deste os seus primórdios até ao da época Vitoriana. Relata-se o seu percurso ao longo da história, desde que surge até aos dias de hoje, tentando perceber-se quais as razões que levaram à sua criação, quais as razões que cativaram tantos homens a segui-lo quase que religiosamente e quais as razões que levaram ao seu aparente desaparecimento, compilando assim um conjunto de informações e de conhecimentos mais aprofundados sobre este tema.

Considerando que nos dias de hoje é cada vez maior o número de homens que se preocupa com a sua aparência e com a sua imagem, não é difícil perceber o porquê de atualmente, cada vez mais homens serem adeptos do *Dandyism* e deste ter cada vez mais seguidores.

Um dos objectivos da presente investigação é justamente que esta possa servir como ferramenta de auxílio e como “guia” a todos quanto pretendem cultivar e aprofundar os seus conhecimentos na área do vestuário masculino, bem como perceber os princípios e as técnicas que presidem à sua elaboração.

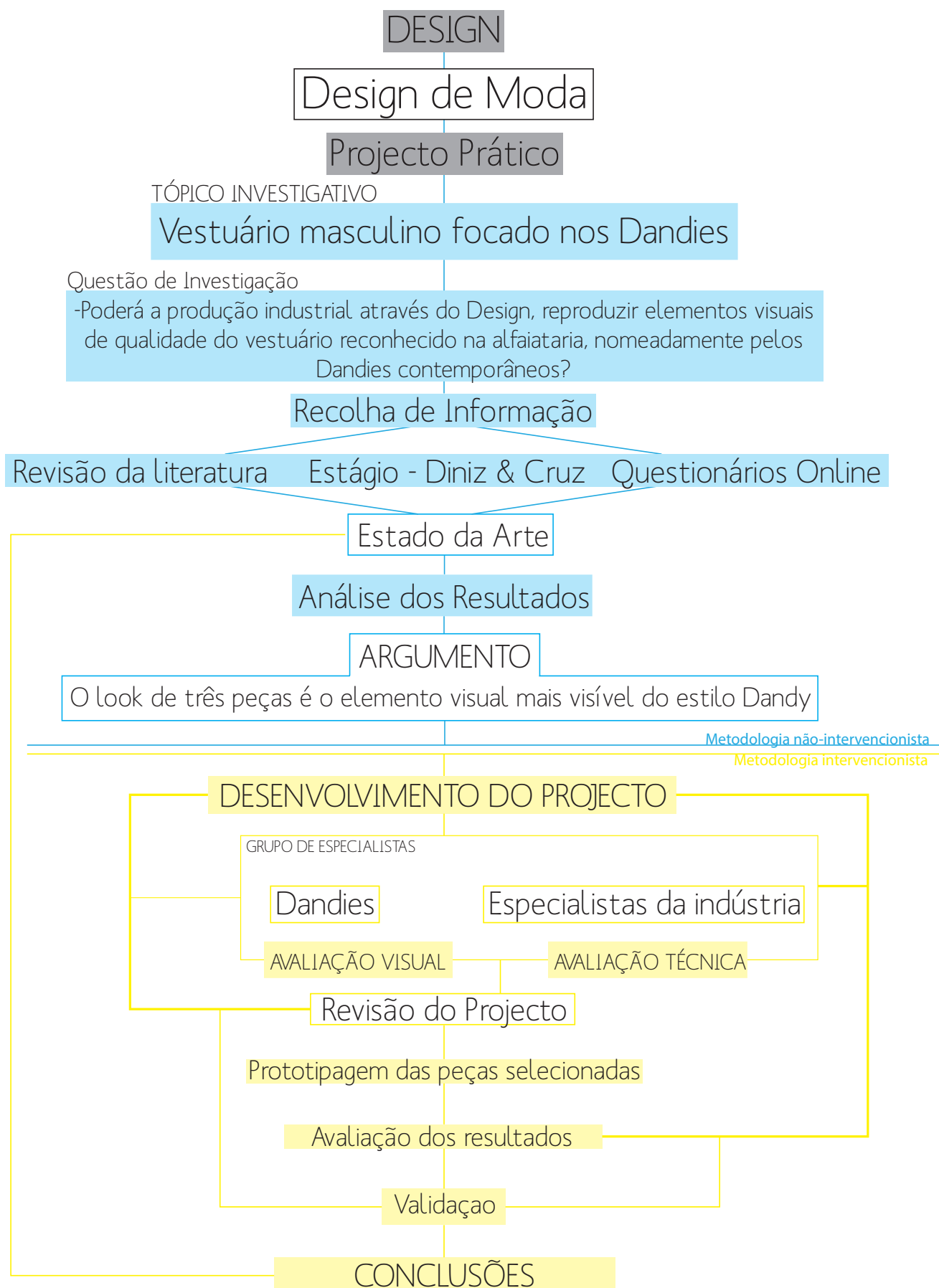
Quanto à parte da concepção projectual, pretende-se utilizar como auxílio ferramentas que constituem uma mais valia, tais como sejam a utilização das técnicas de moldes 2D e 3D, aplicadas ao corte e costura, técnicas essas já trabalhadas pela aluna no decurso dos Cursos de Licenciatura e Mestrado.

Pretende-se aqui utilizar as técnicas usadas em Alfaiataria, transpondo-as para sistemas de confeção industrial, tirando assim um melhor partido do benefício da junção dos conhecimentos da Alfaiataria, adaptando-os e ajustando-os a este tipo de confeção.

Esta investigação pretende ser assim um contributo ao conhecimento da história, das técnicas e exigências que esta arte requer.

Como projecto final num todo, espera-se que este seja um aditamento aos conhecimentos quanto ao mercado masculino, mais centralizado nos *Dandies*.

Deste modo, espera-se que este contribua na possibilidade de escolha deste grupo e que a ela acrescente algo de inovador.



1.4. Desenho de Investigação

Tendo como ponto de partida a área de Design de Moda, apresenta-se desta forma o nosso tópico investigativo, o qual será o vestuário masculino, focado nos *Dandies*. O Argumento recai então no elemento mais visível e emblemático da comunicação “*Dandy*”: O fato clássico de 3 peças.

Seguem-se então as questões de investigação: Quais serão as características estéticas/qualidade que este grupo procura na compra de vestuário? De que forma será possível manter esta identidade estética e de qualidade controlando os custos e o tempo de produção?

No âmbito da investigação que ora se intenta, recorrer-se-á a uma metodologia mista – uma não intervencionista e outra intervencionista.

Neste âmbito, e numa fase primária prevê-se o levantamento de informação relevante à pesquisa, com o intuito de compreender o que já foi investigado e publicado. Deste modo, estruturar-se-á uma forte base de conhecimento, para assim se proceder avançar para fase projectual, a qual será composta por uma colecção masculina de vestuário.

A nível da pesquisa não intervencionista, a primeira fase consistirá numa cuidada pesquisa a nível da origem do *Dandyism*, começando de um panorama geral para casos particulares. Outro elemento bastante importante, que requer também atenção é o desenvolvimento de conhecimento da alfaiataria nos seus diferentes níveis, assim como tudo o que complementa o seu universo e a sua base de desenvolvimento, o Sartorialismo. Com isto, tenciona-se contextualizar e entrar neste universo o qual, presentemente, se encontra numa nova fase áurea.

Com a finalização do Estado da Arte, pretende-se efectuar um inquérito online, com o objetivo de, após se conhecer o passado, se poder compreender o presente. Além das respostas recebidas, irá também ser tido em conta a versão estética pessoal de cada entrevistado, por forma a deixar sobressair o seu estilo individual. É também importante identificar quais os pontos comuns de vestuário e adorno deste grupo, a linguagem corporal utilizada e forma como se expressam, esperando deste modo perceber qual a essência que os molda, por forma a que esta possa vir a ser reflectida ao máximo no projecto prático.

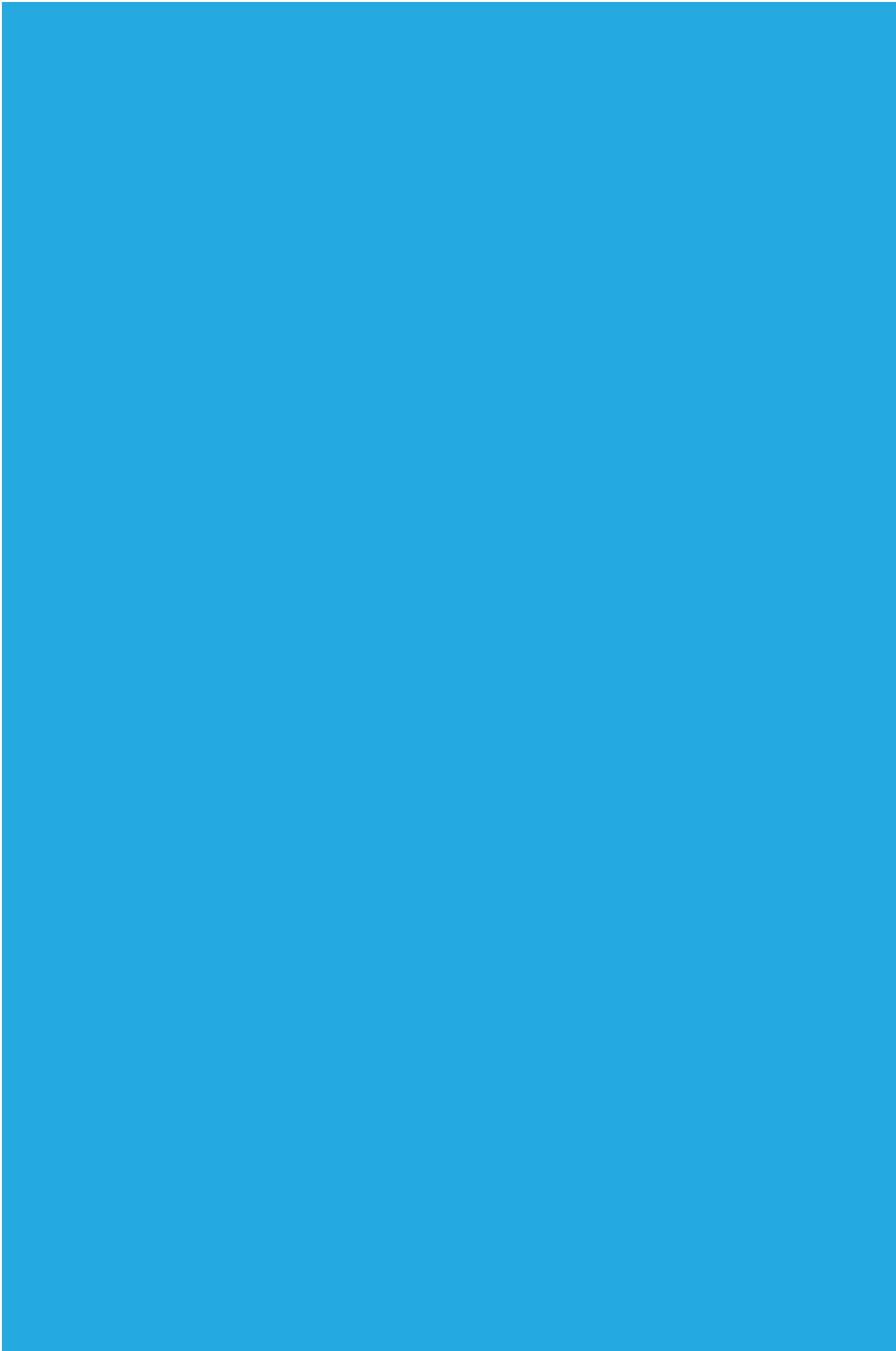
Após a análise da informação recolhida, atende-se de forma mais fundamentada à formalização do argumento. Para tal, realizar-se-á um estudo

da contextualização histórica, de maneira a reconhecer-se a sua diferencialização no percurso histórico da Moda e a individualização dos elementos visuais característicos da identidade “*Dandy*”.

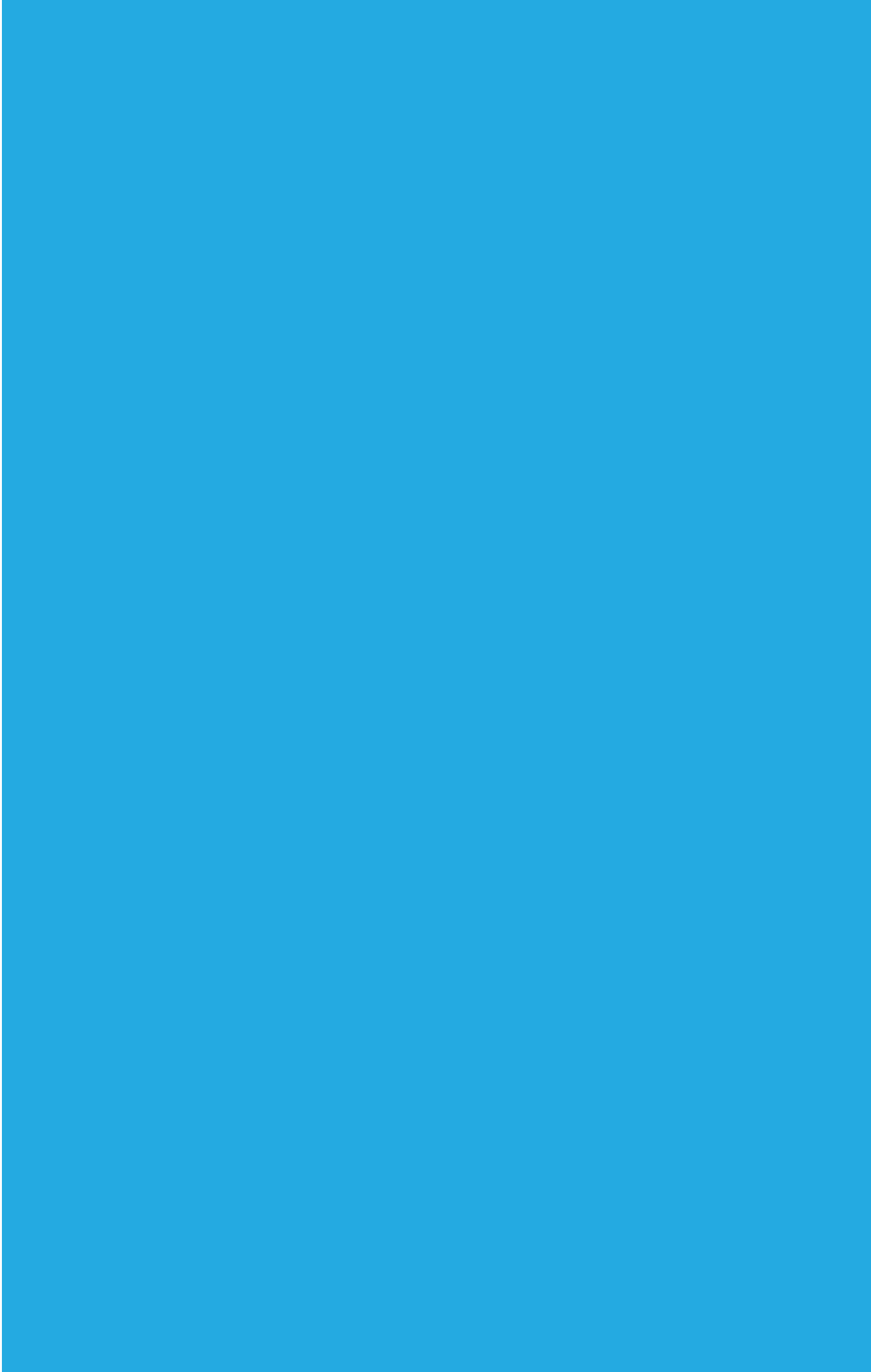
Os primeiros resultados do processo de design serão partilhados e avaliados por elementos da comunidade *Dandy* de forma a obter validação em termos de elementos visuais considerados significativos e com especialista da indústria para a avaliação técnica da sua exequibilidade ao nível industrial.

Seguir-se-á a criação de protótipos das peças desenhadas, com o intuito de testar em contexto real as peças obtidas, de modo a se poder validar a hipótese.

Após este processo, iniciar-se-á a segunda fase da investigação, desta vez intervencionista. Através da filtragem dos resultados obtidas na fase anterior, e dos elementos construtivos da linguagem visual *Dandy*, tenciona-se traduzir, sem perda de qualidade, em soluções industrializadas e que serão testadas de modo a possibilitar a redução de recursos e tempo de produção, elementos estes que serão tidos em conta ao longo do desenho do projecto, passando por diferentes fases, até ao produto final.



2. VESTUÁRIO MASCULINO (contextualização histórica)



“Para a humanidade, o vestir-se é pleno de um profundo significado, pois o espírito humano não apenas constrói seu próprio corpo como também cria as roupas que o vestem, ainda que, na maior parte dos casos, a criação e confecção das roupas fique a cargo de outros. Homens e mulheres vestem-se de acordo com os preceitos desse grande desconhecido, o Espírito do Tempo.”

-(KOHLEER, 2005, P.58)

O presente capítulo tem como objetivo contextualizar o leitor com a metamorfose do vestuário masculino desde os primórdios até ao século XVIII. Passando por dois estilos masculinos que abriram portas ao foco de estudo desta dissertação, o dandismo.

2.1 Vestuário Masculino até ao séc. XVIII

A necessidade do vestuário vem desde os nossos primórdios, na qual a roupa era produzida a partir de peles e desperdícios de animais. Usados apenas sobre os ombros e sem método de pregar, estas peles eram bastante desconfortáveis e deixavam algumas partes do corpo a descoberto. Esta era a Era do Paleolítico, a qual é caracterizada a pela evidência do uso de utensílios feitos de pedra.

Como exposto por Carl Kohler, em *História do Vestuário*, 2001, o aparecimento do ornamento e do vestuário derivou de um processo inevitável, o processo de Hominização, ou seja, o processo que conduziram à formação do Homem.

Com o despertar do homem e com o avançar da Hominização, este começou a produzi-los a partir de um mundo natural, um mundo onde, até então, ele não existia. A existência humana fundamenta-se nos processos biológico e culturais, que se relacionam e interligam de uma forma extremamente complexa. Sem ser excluído, o processo biológico tende a ser paralelo ao cultural. A hominização teve lugar quando alguns primatas superiores se puseram a trabalhar, dando origem à produção de bens. Com o aumento da produção de bens e afastando-se no tempo, houve a divisão do trabalho que se concretizou e manifestou em diversas formas de intercâmbio (ROSSI – LANDI, 1975).

Como refere Andrade, “o comportamento humano é entendido como comunicação”; os códigos e convenções simbólicas compostas pela sociedade são denominados Cultura; as escolhas realizadas de acordo com a dinâmica social são determinadas por uma Ideologia; “a classe dominante numa sociedade é também ‘a classe que possui o controle da emissão das mensagens verbais e não-verbais’ da mesma sociedade”.

Tal como escrito por Maria Cristina Volpi Nacif, o objecto e, por conseguinte, o vestuário, é, citando Ruffie, “um substrato material portador de significado”, e como tal nos remete ao conceito do qual ele é a representação concreta e, ao mesmo tempo, à matéria e à técnica com as quais foi produzido.

René Alleau, em *A Ciência dos Símbolos*, 2001, pág. 44, escrevia: “A semiologia pressupõe, nomeadamente, que as formas explícitas do simbolismo são “significantes” associados a “significados” táctitos, que obedecem ao modelo das relações entre o “som” e o “sentido” na língua.”

Desse modo, podemos dizer que a origem do vestuário está na manifestação de um significado, tanto individual quanto sociocultural. Ou seja, o vestuário - enquanto objeto - engendra uma linguagem não verbal, como referido por Alexandra Teixeira (2010, pág. 11) citando Kawakura, “...enquanto a moda comunica uma série de diferentes significados sociais, o vestuário é o material neutro e genérico que uma pessoa usa.”



Img. 2. -Antigo Egipto, pintura do artista Tissot, s.d.

Na perspectiva ligada ao vestuário, a descoberta mais significativa do período Paleolítico foi então o antecessor ou a forma primitiva da agulha. Estes instrumentos eram feitos de osso e as “linhas” eram feitas de lã permitindo que peças de pele cortadas se unissem de forma a cobrir as partes do corpo que outrora estavam descobertas.

O feltro e o *barkcloth* eram desenvolvidos de fibras de animais e vegetais, camadas destas eram levadas a um processo de entrelaçamento até ficarem completamente ligadas entre si, produzindo depois um produto que se supõe ser considerado como o primórdio do tecido. Eventualmente, este mesmo processo, foi adaptado para que assim se produzisse uma espécie de linha através destas fibras em vez de fios de lã.

Por norma, pequenos retângulos eram enrolados à volta do corpo como um sarong. Com o tempo, a habilidade do tecer foi aprimorada, produzindo cada vez mais e com melhor qualidade. Os Romanos reconheciam esta evolução como um marco da civilização considerando, no entanto, qualquer outro tipo de tecido previamente utilizado, como bárbaro, segundo Kohler (2001).

Este autor também refere que os Egípcios utilizavam o *schenti*, uma espécie de *kilt* de homem em linho branco, como é notório na imagem 2. Em Creta, uma das ilhas gregas, durante a Minóica Era de Bronze, os tecidos começaram a ser cortados sob a tentativa de moldar ao corpo. Tecidos básicos com um corte minimalista e uma modesta técnica de costura faziam assim nascer o guarda-roupa da Antiga Grécia.

Tanto os homens, como as mulheres usavam uma túnica presa no ombro por um fibula, um género de pregadeira. Na Roma Antiga a túnica e o manto eram peças tão importantes que se tornaram obrigatórias e centrais.

No Período Bizantino, incorporou-se tanto os conceitos gregos como os romanos com a riqueza opulenta asiática. A influência desta mistura manteve-se notória durante toda a Idade Média e a Renascença. Um elemento visual muito importante seria o cobrimento da figura humana, muitas vezes alcançada através de aplicação de várias camadas de mantos e roupa.

Na Europa, o vestuário durante todo o século XIII era muito simples e pouco variado entre homem e mulher. Um vestido solto e comprido com mangas justas ao corpo, com um cinto estreito por cima de um casaco sem mangas, chamado de *cyclas*, era o vestuário vulgar. Até este ponto, muito pouco se tinha evoluído desde Roma Antiga.

O século XIV veio inaugurar a Era da Renascença, com a simplificação de formas drapeadas, dando assim lugar à acentuação do corpo, esta era feita através de botões e laços. O início das técnicas de Alfaiataria permitiu dar uma revolta às roupas, demitindo-as do mero uso de cobrimento do corpo.

A Europa, durante o século XV, presenciou uma prosperidade abundante, o crescimento das classes médias e o desenvolvimento da classe



Img.3. -Príncipe de Gales, vestido com um *houppelandes*, s.d

trabalhadora. Tal criou um apetite para a chamada extravagância. Vestidos volumosos chamados *houppelandes*, tinham mangas extremamente compridas, como ilustrado na imagem 3, e eram usadas com um *doublet*, colarinhos altos e com uma espécie de *collants*. No que diz respeito aos acessórios para a cabeça, nomeadamente os chapéus, estes tornaram-se prestigiados e eram adornados de várias maneiras, como com penas e jóias.

O século XVI foi caracterizado pelo aumento da opulência no vestuário, especialmente em Inglaterra sob o reinado de Rainha Elizabeth I.

Alguns dos atípicos detalhes incluíam rufos de renda, o estilo Tudor, a saia francesa *farthingale*, e a rica ornamentação dos tecidos. Em contraste com os ombros estreitos do início dos anos 1500, a corte da Rainha adotou ombros com uma elevada altura e amplitude, contrastando com mangas estreitas que reflectiam o estilo francês e espanhol. Os decotes eram em forma de V, fazendo espelho para as saias, que abriam á frente de modo a desvendar assim tecidos gloriosamente ornamentados por baixo.

O Barroco, no século XVII, revela uma grande influência Puritana, evidenciado pela aura natural, escura de cores sombrias e padrões simples e modestos. O excesso de ornamentos foi descartado em prole de colarinhos mais simples de linho e de renda. Para o homem, os três elementos principais eram o casaco, justaucorps, a veste e os calções breeches. Este conjunto variava apenas em tecido e ornamentação, consoante a classe social. Com Louis XIV, reinado de 1643 a 1715, os franceses queriam começar a tornaram-se líderes do mercado da produção de produtos de luxo, e assim o vestuário começou a reflectir as exigências das estações e do conforto.

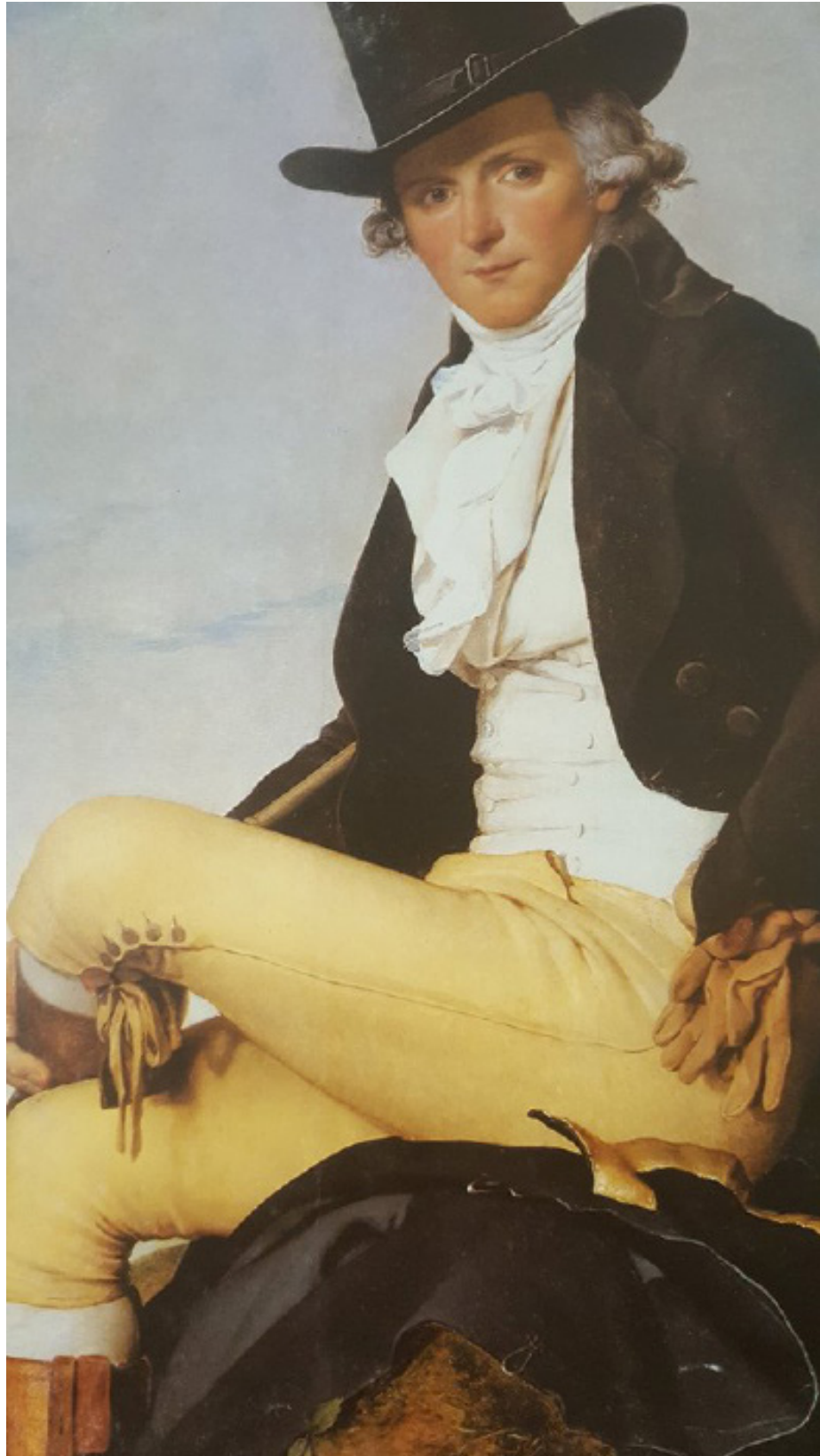
“(...)as early as 1740, a few continental aristocrats and wealthy merchants began to adopt the dress and habits of their British peers, abandoning the Paris fashions that had set the tone in europe up to the time. Anglomania(...) was henceforth a permanent feature of male fashion, supplying vocabulary, ideology ad legends as well as models. (...) shaped the sartorial fate first of the ipper classes, then of the lower classes, and it was England that heralded the advent of the key item in a modern man’s wardrobe- the business suit.”

(CHENOUNE, 1993, p.9)

“Já em 1740, alguns aristocratas continentais e comerciantes ricos começaram a adoptar o vestido e os hábitos dos seus colegas britânicos, deixando para trás a moda Parisiense que tinha marcado o ritmo na Europa até á data. A anglomania (...) foi doravante uma característica permanente da moda masculina, fornecendo vocabulário, ideologias lendárias de publicitárias, assim como modelos. (...) moldaram o destino sartorial, primeiramente das classes altas, e depois das classes mais baixas, Inglaterra foi quem anunciou o advento da peça chave no guarda-roupa de um homem moderno - o fato de negócios. “-T.L

O traje masculino entre 1795 e 1820 era definido pelo casaco, colete, camisa interior, calças e acessórios. A moda masculina era fortemente influenciada pelo traje masculino inglês. Nesta altura, todos os adornos desvaneceram. A sobreveste por vezes podia ser um casaco com duas fileiras de botões com grandes lapelas, que acabavam a nível do joelho. Os homens começam a utilizar neste período o casaco de equitação inglês (imagem 4), fora do panorama desportivo. Este estilo tornou-se famoso principalmente nos homens de classe média.

Por baixo do casaco era recorrente o uso de um colete que podia ter um corte semelhante ao casaco. Podia ter grandes lapelas e era acentuado com duas fileiras de botões, contudo este era sempre simples, podendo apenas



Img.4. -Monsieur Sériziat,, 1795, A History of Men's Fashion



Img. 5. Jacques-Laurent Agasse, auto-retrato, 1790

ser feito num tecido com padrão, sendo este discreto, como por exemplo riscas. Por baixo era utilizado uma camisa de seda, algodão ou de linho.

No princípio da primeira década de XVIII, o casaco masculino torna-se mais curto à frente do que atrás, criando assim, uma espécie de cauda (um casaco semelhante a um *frac* (imagem 5). Continuava acentuado com duas fileiras de botões, contudo, podia não ter lapelas. Nesta altura os colarinhos aumentaram o seu tamanho e começaram a cobrir todo o pescoço, e por vezes estes eram guarnecidos em pêlo. O nível do casaco manteve-se até ao joelho. Os homens também utilizavam um casaco semelhante ao sobretudo que cobria tanto a frente como as costas. No final da década de XVIII começa a aparecer um género de casaco famoso no período do Império Napoleónico, caracterizado pelas diferentes camadas de capas que tinham sobre os ombros: o *Garrick*. Este era semelhante ao sobretudo do mesmo período, por vezes continha um colarinho levantado e este casaco ia até abaixo do joelho (entre o joelho e o pé), mas a sua principal característica eram as diferentes capas sobrepostas nos ombros variando pouco de quantidade, entre 3 a 4 camadas. Por baixo, o uso do colete manteve-se e por vezes, o colarinho da camisa também envolvia o pescoço inteiro. Por cima utilizavam o lenço amarrado a fazer um laço, os calções justos começaram a sofrer alterações, finalizando agora no tornozelo, feitos em malha, contudo, mantiveram os botões laterais.

Nesta altura, também as calças sofreram modificações, a sua altura, a nível da cintura e a perna justa permaneceram-se, sendo que, ao nível do joelho abriu-se a largura, algo ao género das calças de boca de sino dos dias de hoje. Na década de 1810 inicia-se a moda de um novo tipo de chapéus, que, definem o traje do Império napoleónico, o bicórneo (imagem 6).

Com o Império napoleónico, o traje revela-se mais exuberante, com o reaparecimento dos bordados, das caxemiras e de outros tecidos finos e brilhantes, as cores claras, e alguns elementos de vestuário tornam-se mais sumptuosos, isto, devido aos códigos do vestuário que Napoleão impôs. Este código impunha regras de vestuário para cada classe social e profissão, tendo como propósito que as classes mais altas investissem o seu dinheiro na produção nacional, nomeadamente na produção de trajes.

Durante este Império, entrou na moda o casaco polonês com um colarinho alto e abotoado à frente com almares, tinha a mesma altura do que o casaco *Garrick*.

Durante o final da década de XVIII e início da década seguinte, entre os *Macaronis* e o Boémio Romântico surge um novo conceito na moda masculina, o *Dandyism*. Este movimento, consistia maioritariamente na vontade do bem-vestir das roupas reflectindo o alto intelecto que defendiam possuir. Tinham um critério bastante exigente na construção, material e maneira como a peça caía.

Este movimento surge em Inglaterra, uma vez que este era o sítio onde a alfaiataria estava mais desenvolvida em comparação com o resto da

Europa. As peças de roupa não eram excessivamente ornamentadas, pelo contrário, eram lisas, ou tinham padrões simples tais como riscas, e o colete era a única peça do traje dandy que podia ser mais exagerado na decoração, com alguns bordados e com um forro brilhante. Os *dandies* tinham preferência pelas cores primárias, contrastadas pelo uso de cores escuras. (CHENOUNE, 1993)

A natureza social do habitus – a *exis*, o adquirido, segundo Aristóteles -

Img.6. Ilustração de dois homens, Carle Vernet, s.d



FRANCAIS SOUS LE DIRECTOIRE. MODE DITE DES INCROYABLES.
D'AP. CHATAIGNIER, ET CARLE VERNET.

não varia tanto com os indivíduos e suas imitações, mas sobretudo com as sociedades, as educações, as convenções, as modas e os prestígios (MAUSS, 1950).

2. 2. *Macaroni*

Como reacção à simplificação da moda masculina, nasceu em França, no séc. XVII (STEELE, 1998), um grupo de homens, intitulado de *Macaronis*, e segundo se julga, no pico da aristocracia, que tanto manifestava o seu poder e superioridade social através do seu vestuário, este pretendia salientar as diferentes classes sociais.

Os *Macaronis*, vestiam-se com o máximo de ornamentos possível, o que incluía sapatos de laço e fivela, meias de seda muito leves, acessórios numa elevada quantidade como, relógios caros, lenços ao pescoço apertados em laço e botões decorativos.

Numa tentativa de hipérbole ao abandono do uso de perucas na altura, os *Macaronis* usavam grandes adornos de cabeça, muito semelhantes às coiffures usadas pelas mulheres aristocratas do século XVIII (CRAIK, 2000).



Img. 7,
Caricatura de um
macaroni,s.d

Segundo o autor de *The social and political significance of Macaroni fashion*, os *Macaronis* usavam um “casaco tão apertado e curto que era considerado quase obsceno; isto é, era uma peça mais formal e ajustada do que a maioria dos homens ingleses estavam acostumados a vestir”

Com isto, o declínio prematuro deste movimento dá-se por volta de 1780, “a moda do *Macaroni* parece ter sido condenada pela sua associação a valores que estavam no processo de serem rejeitados pela sociedade Inglesa” exposto em *The social and political significance of Macaroni fashion*. Este desaparecimento, caricaturas (imagem 7) e críticas, não se deram meramente pelo factor da imagem exagerada e feminina, mas também pelos valores e ideias que suportavam.

Podemos então concluir que, não foi apenas o aspecto dos macaronis por si só que os levou a serem caricaturados e rejeitados, mas também os valores associados à sua imagem e à própria maneira como estes eram vistos no fim do século XVIII.

2. 3. Boémico Romântico

Surge na segunda metade do Séc. XVIII, o movimento Romântico, o qual influenciou a arte, a literatura, o teatro, a música, e toda a sociedade em geral sem exceção e dando origem ao homem Boémio Romântico.

Este tinha poucas, ou nenhuma poses, lírico, vivia de fantasias. O seu papel na sociedade era meramente de cariz artístico, visto que muitos boémios eram pintores e escritores.

À semelhança do vestuário *dandy*, o Boémio (imagem 8) pretendia também transmitir as suas perspectivas através do seu vestir. Este estilo representava um desejo mais familiar na cultura contemporânea, como o de ser um indivíduo expressivo e verdadeiro a si mesmo. Segundo Entwistle, esta defende também que “As figuras do *dandy* e do romântico no século XVII representaram duas práticas de vestuário e consumo divergentes, que coexistiam. O estilo *dandy* era um estilo aristocrata mais antigo que articulava a preocupação com a distinção pessoal (...) Assim o estilo *dandy* enfatizava o artifício da aparência, o indivíduo representado e aperfeiçoado através do uso consciente do vestuário e do corpo, enquanto o estilo romântico se preocupava com a autenticidade e o indivíduo como ‘genuíno’ e ‘natural’.

Contudo, Christopher Fear, aponta que em termos de carácter, o *dandy* era frequentemente comparado com o boémico romântico, na qual, o *dandy* era, na realidade, uma reação a tal. Wilson descreve a roupa do romântico como “calças, que descem justas até aos tornozelos. O casaco de veludo escuro era suposto ser veneziano (...) e o nó de gravata folgado. Esta aparência é colmatada com um (...) chapéu de feltro, que envolve (...) uma cabeça romantizada por cabelos compridos (...)” (WILSON, 2003, p.168)



Img. 8 Alexandre Dumas, por Achille Devéria, 1830

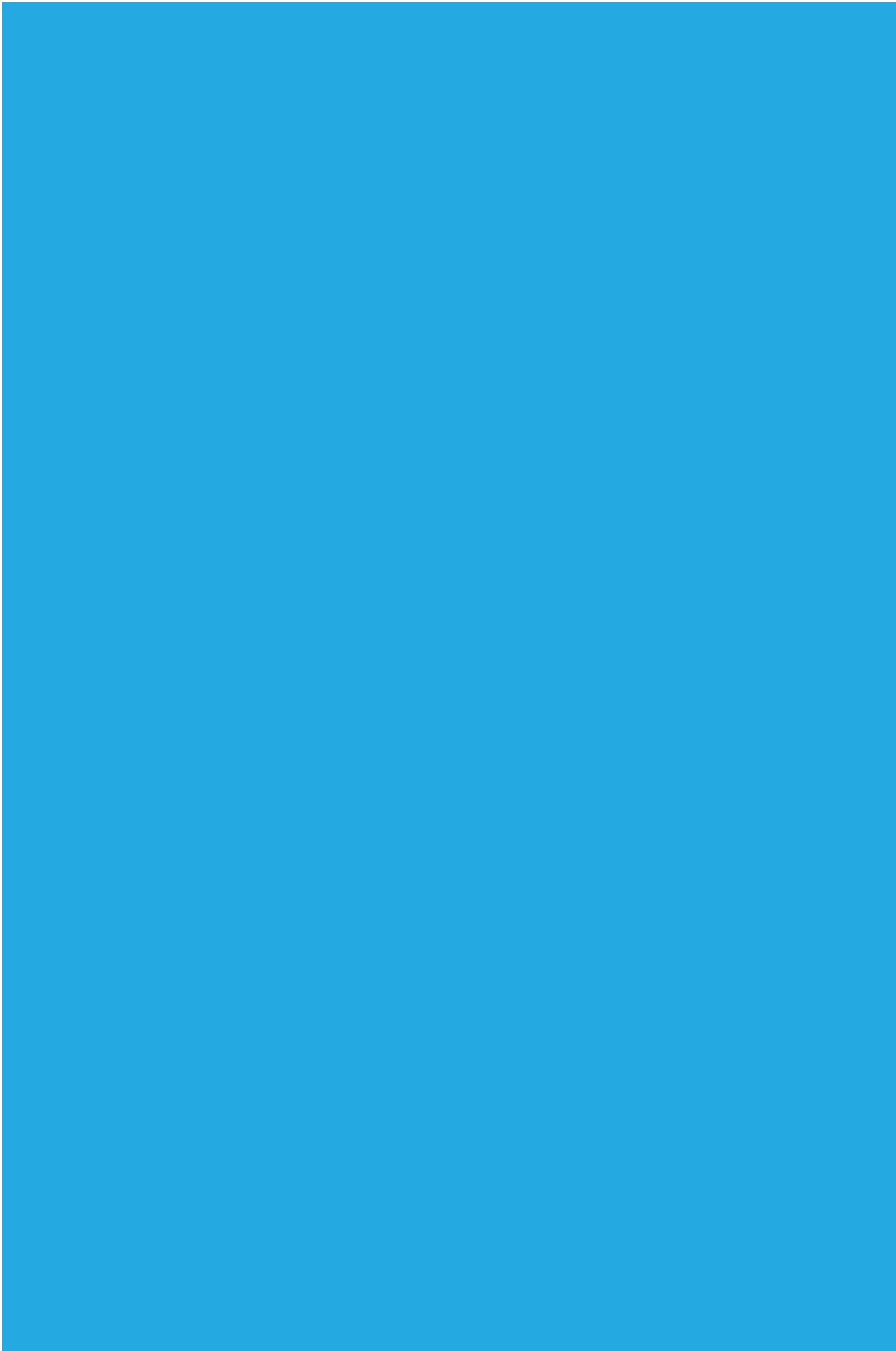
Compreende-se assim que a associação do estilo *dandy* com o estilo romântico, não é mero acaso, nem de todo descabido. Esteticamente, tal como sustentado por estes três autores, ambos eram quase idênticos. Apoiamo-nos nas conclusões de Wilson (2003), o romântico é um estilo ambíguo, entre o carácter de pose e de seriedade, que se fundem no dia-a-dia através da arte, este não traça um caminho na moda, mas sim, artístico.

Em suma, e segundos estes autores, ambos os estilos eram contemporâneos, coexistiam, e em muitos pontos, cruzavam-se.

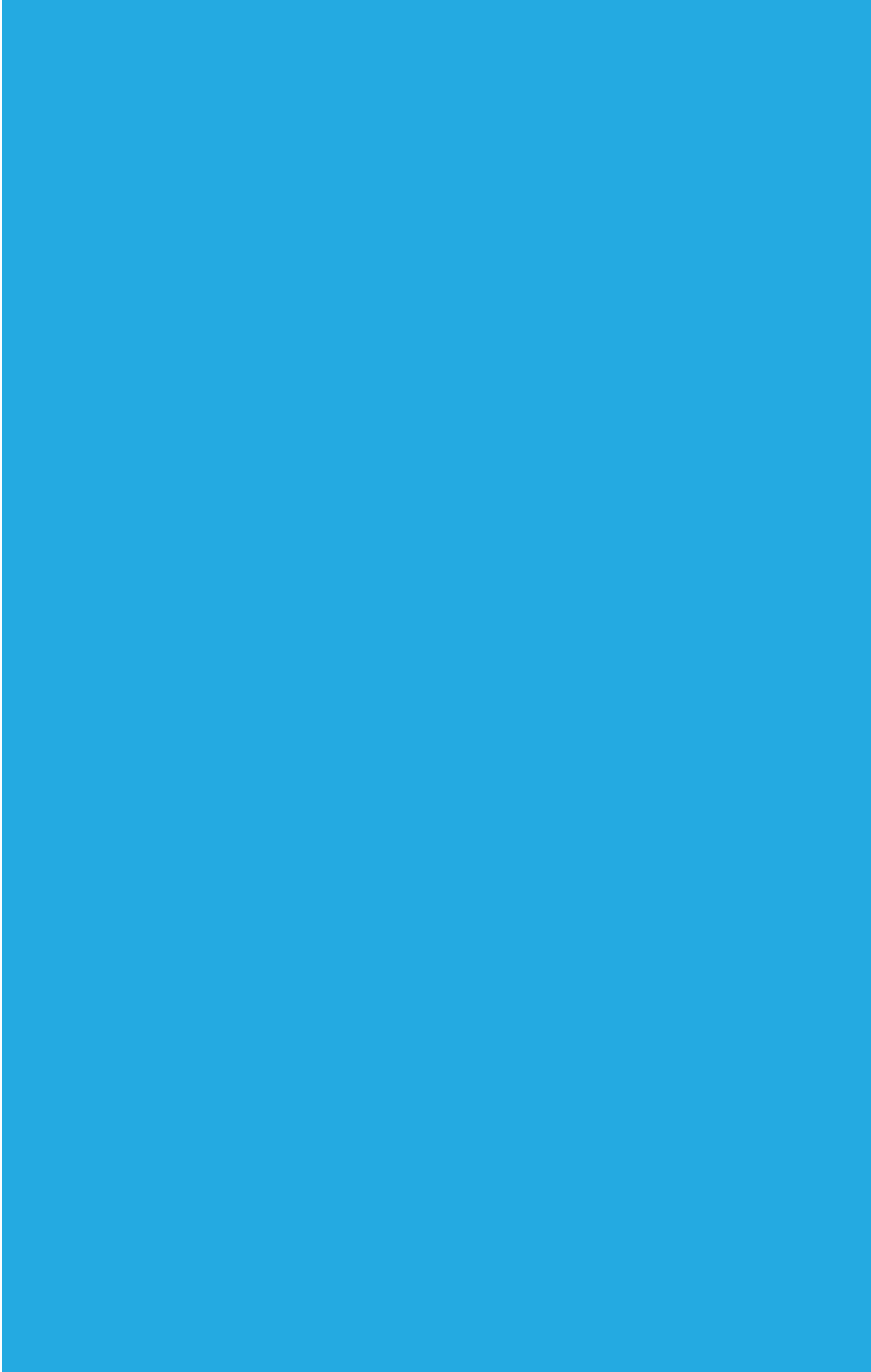
O presente capítulo abordou a evolução do vestuário masculino tendo em conta as diversas representações do corpo humano, no tempo, no espaço e no interior dos diversos estratos sociais. A forma como ao longo dos séculos, diferentes formas de vestuário desenhavam o corpo, dando ênfase às suas características plásticas e evidenciando, através do investimento de que era o vestuário, o valor do corpo humano segundo propósitos e de normas culturais.

Conclui-se que ao longo da evolução do vestuário masculino, todas as alterações e marcos foram essenciais para os seus descendentes, que as consequências sociais e económicas moldaram de tal maneira os seus receptores, que estes reflectiam as consequências visualmente.

É possível concluir também, que o *Dandyism* não surge do vazio e desprovido de fundamento. Foi necessário, para além dos factores externos, como por exemplo os culturais e económicos, o caminho aberto pelos *Macaronis* e o estilo Boémio Romântico, para cimentar o caminho que os *Dandies* caminharam.



3. *DANDYISM* EUROPEU



*“(...) the dandy finds life beautiful and
wants to be an affirming part of it.”*

-(de VUGT, 2013, p.71)

“(...)o *dandy* olha para a vida como algo
lindo e quer ser uma parte afirmativa
dela.”

-T.L

O próximo capítulo visa o aprofundar o tema do movimento *dandy*, já iniciado no capítulo anterior.

Aqui será analisando o contexto em que este movimento surge, socorrendo-nos das revisões literárias feitas ao longo dos anos, até aos dias de hoje. Tem-se como objetivo entender as precisas razões para o nascer deste movimento, bem como a forma como foram dados os seus primeiros passos.

Entender o enfoque colocado no intelecto, e o modo como se escudaram para tal através do vestuário, de tal forma que constituem, até hoje, é um marco referencial de estilo visual para tantos homens.

3. DANDYISM EUROPEU

O *Dandyism* surge no final do séc. XVIII, com o aparecimento de um homem moderno que reflectia os novos ideais político-sociais, e levava ao extremo as novas características da moda, usando-as para passar uma imagem de elevado intelecto e interesse sociocultural.” O “*Dandyism* representava menos um “carácter” do que uma oscilação recorrente e insolúvel entre o pessoal e o social em que nenhuma das categorias era estável ou autónoma (...) o *Dandyism* reproduzia e lançava essas categorias de forma que as levava a uma crise de definição.” (t.l) (LANE, 1994) . Deste modo, surge outro conceito de moda masculina importante na história da moda: o *Dandy*.

O novo conceito de moda masculina defendia a simplicidade e austeridade como reflexo do intelecto, acompanhado pela facilidade de acesso à roupa, este marcado pelo início do consumo de moda e a possibilidade de expressão individual através da mesma, o *dandy* focava-se no corpo e utilizando a roupa para atrair atenção para assim enfatizar a sua silhueta, de modo a que o seu estatuto social fosse demonstrada pela aparência do seu vestuário (FINKELSTEIN, 1991).

“According to Baudelaire, the figure most representative of this pursuit-indeed, most emblematic of modern ephemera- was the dandy.” -(LANE,1994,p. 34)

“De acordo com Baudelaire, a figura mais representativa desta busca - de facto, a mais emblemática do efêmero moderno - era o *dandy*”-T.L





Img. 9 Beau Brummell
por Paul Rainer 1812

“O *dandyism* mais propriamente dito surge, ao que parece, nos anos que se seguiram às guerras napoleônicas e ao Congresso de Viena (1815), e sobreviveu até a morte de Beau Brummell, “Rei dos *Dandies*, a 1840. O *dandyism* era uma resposta a um sujeito predominante, estado de moda enraizado nos valores do romantismo.” (FEAR, p.1) George Bryan “Beau” Brummell, era a figura mais icônica do *Dandyism*, “não existe nenhum em Inglaterra que o mostre como ele (Brummell) era e explique claramente o poder de sua personalidade (...) Brummell não possui uma explicação histórica; (...) alguns ainda ficam indignados com o esplendor do seu nome (...) (D’AUREVILLY, 1897, p.34)

“*Since Dandyism was not the invention of a man, but the consequence of a certain state of society, which existed before Brummell(...)*”(D’AUREVILLY, 1897, p.37)

“Visto que o Dandismo não foi uma invenção do homem, mas sim, uma consequência de um estado da sociedade da altura, que já existia antes de Brummell” -T.L

As roupas que este movimento usava e a maneira como o fazia, descrevem visualmente o ideal do *Dandyism*: casacos cintados com um rigoroso corte que iam até aos joelhos, camisa e um lenço que envolvia o pescoço e apertava na frente em laço, *breeches*, como ilustrado na imagem 9. Apesar da aparente sobriedade, as peças eram realmente luxuosas, tanto pela qualidade, pelos materiais como pela sua construção.

Durante a Época Vitoriana, o *Dandyism* ascendia na Europa, com grupos de homens que tinham como objectivo salientar o intelecto através do contraste das vestimentas extravagantes, mostrando assim austeridade tanto pelo seu aspecto físico como pelas suas actividades sociais. Estes homens surgem da classe média que se vestiam à semelhança da aristocracia, ancorando o seu estatuto com o seu elevado intelecto e preocupações estéticas desafiando assim a ordem das classes da altura. A figura do *Dandy* crê-se ser uma figura que existe no espaço entre a masculinidade e a feminidade, entre a homossexualidade e a heterossexualidade e entre o ver e ser visto. Como escrito em “*Dandies and Dandies*” de Max Beerbohm, o poder do *Dandyism* pairava tanto no seu status como na criativa e auto-definida forma de arte, que pode ter inúmeros temas, tanto sociais, como políticos. Beerbohm escreve que,

“*There is no reason why dandyism should be confused, (...) with mere social life. It's contact with social life, is, indeed, but one of the accents of an art.*”.

“Não existe nenhuma razão que justifique que o dandismo seja confundido, (...) com um simples modo de vida. É um contracto com a vida social, e é, de facto, um dos marcos de um tipo de arte.” -T.L

Apesar de serem frequentemente alinhados a uma mera tendência de moda, os *dandies* vêm em muitas formas e são sinais visuais de um trabalho

que surge de inúmeros problemas e desafios sociais. O *Dandyism* funciona como uma banda sinfónica de condições da mudança da sociedade, política, cultural e económica.

Segundo D'Aurevilly, a excentricidade do *Dandyism*, é desenfreada, selvagem e cega, é uma revolta do indivíduo contra a ordem estabelecida, por vezes contra a própria natureza: aqui nos aliamos à mania. O *Dandyism*, apesar de tudo, respeita as convencionalidades, contudo, joga com os mesmos. Uma atitude vanguardista, como exposto por Alexandra Teixeira, 2010 pág. 98, que cita Alexandre Melo “A arte de vanguarda (...) surge totalmente dissociada dos gostos e mentalidades dominantes da opinião pública (...)”, frase que resume esta mania.

Apesar de admitir o poder que estas (convencionalidades) exercem, o *dandy* sofre e até se vinga destes mesmos, e invoca-os como uma desculpa contra eles próprios; domina e deixa-se ser dominado por eles – criando um carácter duplo e mutável.

As observações de D'Aurevilly, em “*The Painter of Modern Life*”, sugerem que a identidade do *dandy* europeu se desenvolveu a partir de um profundo antagonismo com o seu envolvente contexto social. Ao adoptar uma postura à margem da sociedade, o *dandy* parecia antecipar e deliciar-se com a dissolução de seus limites. As razões para a sua “revolta” são mais complexas do que dão a entender, em parte, porque esta “revolução” e esta “repulsa” do *dandy* são praticamente inseparáveis.

Christopher Lane defende em “*The Drama of the Impostor: Dandyism and Its Double*” que, não obstante os aspectos dominantes e dominados, este padrão enfoca uma relação precária entre um tipo muito específico de sujeito masculino e a sua simbolização numa cultura Vitoriana extemporânea. O *Dandyism* representava mais uma oscilação recorrente e insolúvel entre o pessoal e o social, em que nenhuma destas era estável ou autónoma, do que meramente uma personagem. Ao considerar essa condição como “dupla e mutável”, D'Aurevilly sugere que o *Dandyism* reproduziu e transformou as categorias, tais como as classes sociais e sexos, de tal forma que as espreme para uma crise de definição destas mesmas categorias.

Lane elabora, através de D'Aurevilly o “carácter duplo e mutável” do *Dandyism*, traçando um paralelismo entre a relação íntima com as questões modernas, e até mesmo pós-modernas, como também entre o consumo e a identificação sexual. A intenção leva ao questionamento do sucesso conceitual e da estabilidade psicológica do *dandy*.

Um dos casos dados como exemplo são as descrições de D'Aurevilly do *dandy* descrevendo-o como “uma mulher em certos aspectos”, “um monstro” e “o hermafrodita da História”. Analisando a ambivalência com que o *dandy* provocou e recebeu o final do século XIX, surgem ideias específicas sobre o *Dandyism* antes de investigar o subcontexto da atitude de repugnância e

ansiedade que frequentemente os acompanhava. Citando Ellen Moers, em *“The Dandy: Brummell to Beerbohm”*, “o *dandy* era a personificação estonteante da sua cultura”. É importante analisar, ou simplesmente tentar perceber, esta componente psicológica do *dandy*, esta criação de um “duplo” interno que foi implacavelmente dividido contra si mesmo. Uma vez que essa duplicação externa e interna é bastante recorrente na escrita de Pater, Baudelaire (imagem 10), Huysmans e de Wilde, Lane interprete-a, através dos textos destes autores, ousando-se a propor que o *Dandyism* moldou um modelo elementar de duplicação cultural através de uma mímica complexa, que aprimorou o próprio significado de modernidade no final do século passado.

3.2. Análise de CHRISTOPHER LANE sobre o fenómeno *DANDY*

Entramos agora na análise que foi realizada por Christopher Lane e A. Barbey D’Aurevilly, Lane, questiona-se sobre a relação existente entre o dandyism e a modernidade, e, caso esta exista, a conexão entre o *Dandyism* e a teorização da consistência social e subjetiva.

Através de *The Renaissance* (1893), de Walter Pater, ele elucida-nos, fornecendo uma resposta útil a essas questões, desafiando os termos aceites de percepção visual e criativa na teoria estética vitoriana.

Para uma melhor compreensão, Lane explica que enquanto críticos posteriores a si, enfatizavam a notação empírica da Arte – “*too see the object as in itself it really is*” (“ver o objecto como ele realmente é. -T.L) de Matthew Arnold em “*The Function of Criticism at the present time*”, Pater superou essa ideia ingénua ao identificar os elementos difusos da sensibilidade e apreciação que informam a mecânica da visão. Ele tentou incorporar o olhar do espectador num modelo dinâmico crítico para que o objeto pudesse ser “experencializado” e não simplesmente “visualizado”. Ao rejeitar a ideia de que o olhar era um processo transitivo, Pater fortaleceu uma relação casual entre estética e percepção, afirmando que a “experencialização” de um objeto produz um relacionamento tangente com sua beleza e mérito.

Uma vez que o interesse estético de Pater tendia a agregar a opacidade do prazer, a projeção e a elegância do sujeito, o seu interesse pela estética perturbava a presciência única e categórica que os críticos haviam até então atribuído à “arte”. Ao enfatizar os significados difusos e caprichosos de cada objeto, Pater contestou a suposição de Arnold e outros de que o valor estético é intrínseco à obra de arte. Frustrado com esforço de “extrair” a beleza da arte, o crítico foi incentivado a semear um “temperamento” de “poder de ser profundamente comovido pela presença de objetos belos”.

Assim, Pater furtou o objeto artístico da presciência e pavimentou caminho para uma relação cada vez mais ansiosa com o significado estético. Ele formulou ainda outras questões críticas sobre conhecimento ontológico e sobre a certeza, e transversalmente responde às questões formuladas por Lane na primeira parte do seu ensaio, *“The Drama of the Impostor- Dandyism and it’s Double.”*

Apesar da mudança interpretativa de Pater tenha sido subtil, esta teve um profundo impacto na estética vitoriana, pois as suas ideias eram sinédoques da própria compreensão europeia da “modernidade” - um período que ele caracteriza como “movimento perpétuo”, no qual “o pensamento moderno” era “inconstante”, e sujeito a uma transformação errática.

Embora o empirismo parecesse conceber preciosos marcos de referência cultural, autoridade e julgamento crítico, Pater afirmava que o sujeito estava ligado ao “exterior” apenas por sua lembrança mnemónica do passado e pela sua instável compreensão do presente.

Tal como ele observou: *“ That clear, perceptual outline of face and limb is but an image of ours, under which we group them- design in the web, the actual threads of which pass beyond it”* (pág 32)

“O contorno nítido e perceptual de rosto e dos membros não passa de uma imagem criada por nós, da qual nós as agrupamos - criando um desenho.” -T.L



Img.10 Charles
Baudelaire,
Emile Deroy,
1844

Isto combinou o inconstante da memória com a modernidade, e o resultado parecia abalar a certeza empírica, pois até então a experiência só podia ser construída pelas somas parciais do passado que compunha as efêmeras satisfações do sujeito. Desta maneira, a busca pela memória colocava em risco a relação do sujeito com o “exterior”, abrindo uma série de reflexões intermináveis e reinvenções, a cada “evento”:

“If we continue to dwell in thought on this world, not of objects in the solidity with which language invests them, but of impressions, unstable, flickering, inconsistent, which burn and are extinguished with our consciousness with them, it contracts still further: the whole scope of observation is dwarfed into the narrow chamber of the individual mind”.

“Se continuarmos a habitar em pensamento neste mundo, não em termos de objetos na sua materialização sólida com a qual a linguagem os investe, mas sim em impressões instáveis, cintilantes, inconsistentes, que queimam e se extinguem com a nossa consciência deles, isto contrai ainda



mais além: o todo escopo de observação é diminuído na câmara estreita da mente individual”. - T.L

Img.11 Dandy Dressing, 1815-25, J. Lewis Marks

Esta mudança de paradigma sobre a consciência, acima exposta, pode possivelmente ter destruído ideias previamente aceites sobre a coerência ontológica na cultura vitoriana no seu final, pois a linguagem sob a qual o sujeito proclamaria a sua experiência não tinha nenhuma relação directa com “marcos” históricos. Tal como explicou Pater, *“experience, already reduced to a group of impressions, is ringed round for each one of us by that thick wall of personality through which no real voice has ever pierced on its way to us, or from us to that which we can only conjecture to be without”*.

“A experiência, já reduzida a um grupo de impressões, é circundada pelo grosso muro da personalidade individual, através da qual nenhuma voz real jamais perfurou seu caminho, ou de nós para aquilo que nós podemos apenas conjecturar estar sem.” -TL

Assim é mais fácil entender a razão pela qual Pater considerava as sensações como “infinitamente divisíveis”, enfatizando que as impressões geram um significado interno que não tem necessariamente uma relação com a “verdade” externa.

Ao longo de *“The Renaissance”*, Pater insiste que as relações com os objectos são mediadas pelos julgamentos e projecções do próprio sujeito.

Seu modelo sobre a interioridade foi baseado em apenas uma teoria, cujo conhecimento é estabelecido através da competição de percepções sobre “real”. Como relato sobre a modernidade, o sujeito idealizado por Pater condensa um conjunto de imagens divergentes cuja fragilidade derrota qualquer sugestão de permanência. Tendo redefinido o modelo vitoriano de subjetividade, e conseqüentemente, a compreensão das interações sociais, Pater reformulou-o como sendo uma soma de impressões.

O modelo de identidade de Pater foi assim instalado sobre a base de um paradoxo pois o seu significado do sujeito se baseava em impressões quase por imediato se dissolviam. Este paradoxo ligava o sujeito a uma imposição de autopreenchimento e a uma enorme dependência à imagem para assim definir o seu limite. No entanto, a relação tangível do sujeito com uma relação “real” ou material tornou-se cada vez mais nebulosa, pois Pater pôde constatar o sujeito apenas como

“present at the focus where the greatest number of vital forces unite in their purest energy” (R p.188)

“presente no foco onde o maior número de forças vitais se une numa energia mais pura”, TL.

Esta satisfação e definição foi algo que Pater comemorou porque a “*perpetual weaving*” (PATER s.p) ” - “eterna tecelagem e desalinhamento”-tl) da subjetividade transformou a capacidade de “manter esse êxtase” numa “extraordinária paixão” e numa condição de “sucesso na vida”.

Apesar da promessa de anáfora, ou de começo repetido, Pater reconheceu que a vida é terrivelmente finita e que a “terrível brevidade “da experiência” reúne todos ... num desesperado esforço para ver e tocar “. Visto que a salvação e o retrocedimento do sujeito encontram-se na sua própria encruzilhada, Pater encorajou uma busca frenética por um prazer mais intenso; consciente da inadequação do costume e a ânsia de novidade que a substitui. Embora cada “experiência” poderia ser “realizada” apenas com o seu fim, Pater não consigna a experiência à memória nostálgica; ele representava a experiência como uma mercadoria consumível que prometia “*the highest quality to your moments as they pass*””a máxima qualidade aos momentos com a sua passagem “ - T.L (PATER, s.p).

A promoção da “experiência” ao longo do tempo pode ter fortalecido ainda mais a ligação entre Pater e a influência da publicidade sobre o simbolismo da meditação do tempo, prazer e morte.

Após tal exposição da sua linha de pensamento retirada de Pater, Christopher afirma que estas mudanças, até então descritas, tiveram um impacto dramático nas descrições literárias do *dandy* (ilustrado na imagem 11).

A influente colecção de Baudelaire,” *The Painter of Modern Life* “(1846), é notável pela afirmação de que a modernidade se baseia no “efémero, no fugitivo e no contingente”. Assim, “As imagens [são] mais vivas do que a vida, que é sempre instável e fugitiva-tl” (BAUDELAIRE, p.10) porque um “pode ser espontaneamente consumido e simultaneamente verificado”. De modo análogo, a função do sujeito e o significado de sua relação exígua com o corpo social pareciam mudar da observação para a vigilância, porque a busca frenética de experiência obriga o sujeito a “consertar” cada ocasião ou “cena” antes que ela passe sem reconhecimento ou julgamento.

De acordo com Baudelaire, a figura mais representativa desta busca, - a mais emblemática do efémero moderno - era o *Dandy*”

Como Lane descreve: “*As a flâneur whose twilight wandering spanned European metropolis, the dandy’s stroll captured or “froze” city’s most salient features. Both intrigued by the marginal and in fantasy possessing no attachment to it, the dandy perceived himself to be outside the social body because he held an impassive and anonymous relation to each social “scene”*” (pg34)

“Tal como um caminhante, cujo crepúsculo passava pela Metrópole europeia, o passeio do *dandy* capturou ou “congelou” as características mais marcantes da cidade. Ambos intrigados pelo marginal e pela fantasia não se apegando a esta, o *dandy* percebeu que estava fora do corpo social porque mantinha uma impassível relação anónima com cada “cena” social. -T.L

Assim é marcado o “ele é um eu, com um insaciável apetite pela fixação do “não-eu”, uma representação dessa necessidade imperiosa de combater e aniquilar a trivialidade “(pg 39). Este escolhe apenas assistir e memorizar o que este via, o “*flâneur*” construía uma distância, no seu imaginário, entre a actividade social e a intervenção, este pensamento permitia-lhe fundir-se e depois repudiar o espetáculo que era a degeneração urbana e da renovação cultural.

Lane, explica que ultrapassando esta fantasia de autonomia, a busca compulsiva de Baudelaire pelo observável escalou numa “convulsão” de prazer em que “todo pensamento sublime foi acompanhado por um choque nervoso bastante agressivo ... no centro do cérebro “. A intensidade dessa experiência infantilizou temporariamente os estudos de Baudelaire sobre o dandy, e reteu sua posição social, pois a ingenuidade deixou-o “bêbado” no “*jouissance*” especular. Por insistir com base no valor “moral”, “energia” e “grandeza” da busca do *dandy* pela dignidade e beleza, Baudelaire teve a sensibilidade de distinguir a observação da indulgência passiva e sensual. (BAUDELAIRE, pg.13)

A apaixonante noção pela vida do dandy nunca foi supérflua, pois ajudou a definir um ideal heróico. “ (...) *Dandyism in certain respects comes close to spirituality and to stoicism, but a dandy can never be a vulgar man.*” (TPML pg.38) “Dandismo em certas partes torna-se parecido à espiritualidade e ao estoicismo, contudo, um *dandy* nunca poderá ser um homem vulgar” -TL.

Tratado como um fenómeno cultural, o *Dandyism* pode ter unido a maneira estética com um estilo místico, pois cada abandono hedonista tinha que ser controlado por um severo regime de autodisciplina. O projeto de Baudelaire, portanto, exaltou a demanda (previamente exposta) de Pater, por experiência, engendrando um estilo de vida estético. Era preocupação de Baudelaire criar um modelo de controlo interno e externo, a partir de uma demanda implacável e insaciável pelo social e pela auto-gestão. O que é importante retirar desta demanda é a pressão necessária para controlar com sucesso o seu “eu” interior e o externo.

O significado cultural atribuído à sua persona ambulante é igualmente significativo, pois aparenta ser inseparável da ansiedade constante em relação ao seu género e sua desregulamentação sexual na cultura europeia. Quando Baudelaire persistiu, que o *dandy* pode estar “longe de casa e ainda assim, sentir-se, em todos os lugares do Mundo, em casa; [ou] ver o Mundo, estar no centro do Mundo, [de modo a] permanecer escondido desse mesmo Mundo..., ele originou no seu fantástico, mestria e onnipresença invisível que gerou uma anarquia generalizada acerca do papel e função deste sujeito “anacrônico”.

Lane, pegando na análise de Foucault sobre a consciência de poder / conhecimento, traça um paralelismo com esta máxima imperialista de garantir o poder “do centro do mundo, enquanto escondido ... incógnito”, pois estas evidências eram “escondidas” apenas na medida como que estes impulsionam uma presença assombrosa sobre o cidadão (ver Foucault, *Discipline and Punish*, e Copjec). Este pondera a hipótese de Baudelaire não ter reproduzido conscientemente este paralelismo de controlo social, ele declarou uma lealdade enlaçada a cada consciência de poder. Ao ilustrar sistematicamente a ansiedade de ser “eclipsado” e o medo de alcançar apenas uma inclusão parcial, a participação de Baudelaire nesta “missão” pode ser caracterizada como uma oscilação entre a interpolação cultural e a desfiliação social.

Muitos relatos do *Dandyism* enfatizam a autodefinição do *dandy* como um exílio do corpo social. Nos anos entre 1860 e 1890, quando surge a frenética expansão das novas tecnologias, transformou e “democratizou” o consumo, o *dandy* simbolizava uma divisão anacrônica entre classes tradicionais e a progressão de classes (Mercer, 1978). O termo “anacronismo” pode descrever este *status* de “desclassificado”, referindo-se tanto a um objeto foi deslocado do seu lugar, e uma pessoa que é historicamente deslocada porque está “fora de harmonia do seu tempo”, um erro cronológico (Dicionário da Língua Portuguesa, 1999 p.96).

“Anacronismo” pode ser o termo mais apropriado para descrever o *status* e a tipologia do *dandy*, segundo Lane, (1993, pg. 36) e Moers (1960, pg 273) e Williams (1983, pg.110), a sua posição “*declassé*” dá a entender que não tem necessariamente a ver com o término das classes altas herdadas por sangue, mas sim, à gradual suplantação da utilidade, da economia e do trabalho assalariado como a classe burguesa. Enquanto a burguesia estava preocupada com a acumulação material, o *dandy* expressou sua discórdia com o preconizado por esta classe, ao desdenhar o trabalho laboral e criando uma indiferença à vantagem que a economia trazia. Essa discordância, contudo, era falsa, porque a busca incansável do *dandy* por “distinção” (ênfase original)

automaticamente aumentou sua confiança no mercado. Assim, o desprezo do *dandy* pelas crescentes “ondas da mediocridade humana” era expressa por uma distinção extenuante entre o consumo “das massas” e “da elite” isto forçou o *dandy* a antecipar padrões de consumo, e a cultivar um conhecimento prévio das mercadorias, que, paradoxalmente, ele descartava como “vulgar” e “mediocre”.

Cada julgamento, quase arrogante, de gosto e elegância derivava da perícia assídua, não dando hipótese a uma classe “autêntica” (classe alta por nascença, ex: nobreza) de classificar os *dandies* a uma classe (amplamente inferior) na qual este nasceu.

Como a aristocracia até então era regulada por rígidas leis de herança, essa “democratização” das mercadorias base, produzidas em massa, pode ter ajudado ao poder económico e diferenciador da burguesia. A rápida expansão da riqueza burguesa também pode ter suavizado ou desmantelado as condições de entrada associadas às classes sociais (ver Moers 273 e Williams 110). Com vantagem monetária, a classe burguesa poderia “comprar” a sua entrada para a classe aristocrata. Embora a “aristocracia por nascimento” fosse limitada a poucos, a exibição cuidadosa do “espírito” aristocrático por parte do *dandy*, poderia mascarar suas humildes origens, tomando como vantagem esta lacuna perceptual, entre a “vulgaridade” e a “distinção”. Este enfatizamento da auto-representação pode ter figurativamente “redesenhar” a aristocracia pois um sujeito de uma classe poderia mascarar-se sob o pretexto do outro, desde que usem símbolos apropriados de riqueza. A cuidada auto-representação pode, também, ter incentivado a um sentimento ontológico (Dicionário da Língua Portuguesa, 1999) de decepção que tornou o *dandy* numa “completa repressão emocional”.

Para evitar qualquer probabilidade de fracasso social, o *dandy* remove vigorosamente o seu antagonismo psicológico ao sustentar uma conspícua ilusão de associação social. Esta “mistificação” de identidade sugere que o *dandy* tornou-se num anacronismo cultural profundamente reprimindo, de elementos “antagonistas” psicológicos; os seus maneirismos transformaram-no num ícone de elegância. Como consumidor com grande intimidade no poder do mercado, o *dandy* personificou o pensamento da sua “cultura”, exibindo uma atitude voraz e uma demanda insaciável por produtos materiais, pelas quais a sua demanda incentivou à atribuição de todo o descontentamento social ao fracasso pessoal. Como um símbolo de “transitório, efêmero, [e] contingente ... essência “da modernidade (P 13). Para Baudelaire, as paixões consumistas do *dandy* pareciam defender e viciar a lógica da sua cultura, levando-a ao extremo.

Embora pareça provável que o *dandy* “assombrou a Era Vitoriana “como Moers afirma, os termos dessa assombração parecem ser encarcerados entre a incitação e a traição, entre o apoio e a exclusão, a imanência e a condenação (Moers 13). Se o fascínio do *dandy* “pelo que não era” (Moers 13), “ele também encarnava uma complexa articulação entre o cumprimento

de um ideal sublime e o assombrando da incorporação de um fracasso social repreensível“.(pg 38)

“Like all Dandies, [Brummell] preferred astonishing to pleasing, a very human preference, but one that leads a long way; for terror is the supreme form of astonishment, and where is one to stop on such a decline?” - D'AUREVILLY (D 56)

“Tal como todos os *dandies*, Brummell, preferia abismar a agradar, uma preferência muito humana, contudo, uma que conduz a um longo caminho; pois o terror é a forma suprema do abismo, e onde paramos em tal declínio?” - TL



Img. 12 Beau Brummell por John Player & Sons ,1932

Embora as frequentes repressões do *dandy* tenham sido detalhadamente documentadas na literatura, a maior parte das críticas oferecem como resposta “o voluntarismo psicológico para assim justificar a sua complexa tensão entre a sua “extraordinária exibição material” e o seu “repressão emocional” (WILLIAMS, 1983, pg.453). Essas interpretações assumem que a “psicologia” do *dandy* é uma consequência da pressão social ou de uma contorção de ideologias e consumo. Assumindo uma correlação precisa entre a estrutura (“ideologia”) e o sujeito (“psicologia”), esses críticos ignoram a ambivalência e o antagonismo que resulta da colisão de cada um, e da estrutura do fantástico que prevalece quando outros elementos da consciência são pronunciados fugazmente.

O ensaio de D'Aurevilly sobre a vida de “Beau” Brummell, representado na imagem 10, é um exemplo poderoso dos extremos repressivos do *Dandyism*; o autor ao longo do ensaio subtilmente impõe no leitor uma resposta relativamente à identidade falaciosa de Brummell e sobre as suas oscilações selvagens entre o auto-abandono e o controlo. A obsessão de Brummell pelo autocontrole e propriedade foi tão extrema que D'Aurevilly considera a ruína financeira de Brummell, a destituição pessoal e a auto depreciação violenta uma justiça poética para o fim da sua vida. O poder pelo controlo levou a uma sintomatologia explosiva dentro do seu corpo e a um período de tal abjeção que ele abraçou e quase que celebrou a miséria, imundície e degradação que o rodeava antes de morrer. D'Aurevilly comenta sobre este período com uma precisão incomum:

“Since the whole being of the man was steeped in Dandyism, his mania took that form. He became desperately elegant, ceasing to take off his hat when saluted in the street lest he should disarrange his wig.... As the malady grew more intense, it became more degraded in its manifestation, as though in revenge for the elegance of his life”. (D’ AUREVILLY, 2017, pg. 73-74) “

“Como todos os homens estavam mergulhados no Dandismo, a sua mania assumiu essa forma. Tornou-se desesperadamente elegante, deixando de tirar o chapéu quando saudado na rua para não desarranjar a peruca. ... À medida que esta doença se intensificava, ela (mania) tornou-se mais degradante na sua manifestação, como uma vingança pela elegância da sua vida. “- T.L

Ao rejeitar a vulgaridade em bens materiais e nas pessoas, no auge de seu *Dandyism*, a “excentricidade” de Brummell, que envolve a vulgaridade, implica que a negação nunca é inteiramente distinta da aceitação, nem o ascetismo distante da absorção. Esta proximidade psicológica sugere que cada extremo afectivo é estruturalmente dominado, mesmo que pareça ser ontologicamente exclusivo. D'Aurevilly captou a complexidade desse antagonismo quando observou:

“Though Dandies represent Caprice in a classified and symmetrical society, however well gifted they may be, they do not the less absorb the horrible contagion of Puritanism. They live in a tower of the Plague, and such a dwelling

is unhealthy. That is why they talk so much about dignity, which they are afraid of perhaps losing, if they give way to the frenzy of wit. They live impaled upon the idea of dignity, which slightly interferes with the ease of their movements and makes them hold themselves too stiffly, however supple they may be. (D'AUREVILLY, 2017 pg. 56) “

“Embora os dandies representem o capricho numa sociedade classificada e simétrica, por mais talentosos que sejam, eles absorvem o horrível contágio do puritanismo. Eles vivem numa torre da Praga, e essa habitação é doentia. É por isso que falam tanto de dignidade, que tanto temem perder, se cedem ao frenesi da inteligência. Eles vivem empalados com a ideia de dignidade, que interfere um pouco com a facilidade de seus movimentos e os faz manter muito rígidos, por mais flexíveis que sejam.” - T.L

Para contextualizar esta linha de pensamento, sugere-se a leitura de J.K. Huysman, *À Rebours* (tradução: *Against the Gain, 1959, Against Naturae*), onde o autor sugere, “*slight . . . interfere(nce)*.” O protagonista do romance de Huysmans, Des Esseintes, consumidor eclético e recluso paranóico, “abstém-se resolutamente” da “indulgência” dos seus próprios sentidos, e da brutalidade não autenticidade do “real”. Contudo, a sua fuga da vulgaridade é inquirida por pontos semelhantes à da resistência, mais em específico, a exigência de seu médico em “escolher entre a morte e o deportamento” - isto é, renunciar ao exílio figurativo que ele escolheu habitar. Esta demanda parece antecipar a sua morte pois o compulsa a confrontar a mediocridade que detesta e a impossível tarefa de livrar-se inteiramente de impurezas:

“Could it be that this slime would go on spreading until it covered with its pestilential filth this old world where now only seeds of iniquity sprang up and only harvests of shame were gathered? ... Well, it is all over now. Like a tide-race, the waves of human mediocrity are rising to the heavens and will engulf this refuge, for I am opening the flood-gates myself, against my will.” (HUYSMAN, 1959, pg. 219-220)

“Será que esse lodo continuaria a se espalhar até cobrir a imundície pestilenta deste velho mundo, onde agora apenas sementes de iniquidade brotavam e apenas colheitas de vergonha eram colhidas? ... Bem, está tudo acabado agora. Como uma maré alta, as ondas da mediocridade humana estão a subir aos céus e engolfarão este refúgio, pois eu mesmo estou a abrir as portas contra a minha vontade.” - T.L

Nesta citação, a subjetividade de Des Esseintes cria um escudo contra um conflito intersocial, reproduzindo e intensificando o conflito como antagonismo interno. A incapacidade de Des Esseintes de comprometer estimula uma patologia de consumo e um excesso de demanda psicológica para a qual as mercadorias base se tornam - como um acessório que é necessário para sustentar a sua identidade (para uma elaboração dessa teoria, ver Berman, Felski e Gasche).

“Hypercathexis” de Des Esseintes de várias mercadorias base, tais como flores, perfume, música e literatura podem ter fortes ligações aos argumentos de Pater e Veblen sobre o prazer, embora ele também produza uma compulsão psicológica intolerável, levando Des Esseintes a suplicar e a ter atitudes furiosas de compulsão. Como Rosalind Williams observou:

“As coisas começam a funcionar independentemente da vontade dele. A ilusão não fica dentro de seus limites atribuídos, mas transborda para espalhar como outra inundação suja” (p.126) - T.L

A obsessão de Des Esseintes pela necessidade de prescrever e controlar os seus “limites atribuídos” parece derivar do seu desejo de domínio sobre si próprio e, seguidamente, a partir desse fracasso, sobre a mercadoria base - antes que ele rejeite qualquer esperança de controle e voluntariar o seu “auto-abandono” delirante. Esta crise é recorrente em variadas descrições literárias sobre o *dandy*. Pode-se apontar, por exemplo, o “desgosto do real” de Baudelaire (P 29) e a “caça furiosa pelo” único “de D’Avinel”, ou no momento em que Montesquiou declara vacilante: “Eu sou soberano do transitório”. (ambos qtd. em Williams 124). Des Esseintes também elabora este excruciante fracasso de soberania e autocontrole quando declara: “[Eles] engolirão este refúgio, pois eu mesmo estou abrindo as comportas, contra a minha vontade” (219-220).

Esses exemplos de onipotência e colapso psicológicos têm uma impressionante semelhança com os relatos psicanalíticos da mudança precária do sujeito da identificação imaginária para a simbólica. Enquanto Freud descreveu o narciso de “Sua Majestade o Ego” como um precursor da castração simbólica (“Escritores Criativos e Sonhos de Dia” pg.150), Lacan teorizou a incapacidade do sujeito de aderir à ordem simbólica como uma “doença” na qual o sujeito funde como um “*hommelete*” (“Posição de um inconsciente” pg. 211-12). Em ambos os relatos, a resistência do ego obstrui uma quebra inevitável de narcisismo infantil, à medida que a identificação imaginária com a mãe é cortada pelo significante num “corpo-em-pedaços” alienado (corpo morto). Ao tomar resistência à sua palavra, o narcisismo do dandy ilustra parte da dificuldade de abrir mão da identificação primária com a mãe, fantasiando uma unidade monádica que a “alternativa” interrompe inevitavelmente. (DOTI. pg.41).

Assim, consideramos o trauma de Des Esseinte quando seu idílio é “invadido” de fora pelo corpo social. Esse conflito é realizado no nível da linguagem: na citação suprarreferida o “refúgio” do “eu” de Des Esseinte é encurralado por um “eles” antes de ser personificado e estabilizado tenuemente por “eu”. Esta introspectiva indica uma inevitável cisão entre o reconhecimento subjetivos (eu / meu) e o destino de ser abordado por outro (ele / aquilo / eles). A resistência também prevalece da maestria imaginária de Des Esseinte e da dissolução dos seus limites psicológicos, pois as “muralhas” o protegem de ser “encurralado” ao definir uma interioridade perceptivelmente ininterrupta.

Baudelaire apela a uma metáfora quase idêntica quando declarou:

“A crescente ira da democracia, que invade e equipara tudo, sobrecarrega diariamente esta última delegação do orgulho humano e cria um inferno na terra para estes sensacionais guerreiros ...” - T.L (p. 29)

Sem uma resistência suficiente para afastar o “dilúvio” da humanidade, a identidade do *dandy* é feita refém e apagada por esta “maré de democracia”. Baudelaire descreve essa vulnerabilidade psicológica quando um intangível e onnipresente “inimigo” perfura o auto-engrandecimento do *dandy* como “o último representante do orgulho humano”. O *dandy* delongou este conflito montando uma frente rígida contra a ameaça de uma profanação profunda e iminente.

Ambas as fantasias assumem um nível de onnipotência que falha internamente, contudo, prévio à interferência do social: ao passo que Des Esseintes luta para manter o controle absoluto sobre os impulsos e apetites do seu corpo, Baudelaire defende a “estranheza” da disparidade - a ameaça que é colocada por tudo o que não é “*self-same*”. A precipitação da coação que encaixa nas margens do fim psíquico, é reflectido nas lutas interiores de Baudelaire e Des Esseintes, uma condição que é parcialmente anunciada pela declaração de que “temos todos os motivos para ter medo, e, tudo firmemente sob controle”. Apenas Pater parecia reconhecer o perigo incontornável de uma “inundação” vinda de “dentro”.

Correspondentemente entrelaçado entre “o universo interior do pensamento e do sentimento, [onde] o remoinho ainda é mais veloz, e a chama é mais ávida e devoradora”, e o “dilúvio de objetos externos [que] parecem nos enterrar ... , atingindo-nos com uma realidade aguda e inoportuna, [e] nos arrastam para fora de nós mesmos em milhares direcções”(DOTI p.42). Frustrado pelas exigências insaciáveis, de ambos os campos, o *dandy* manteve uma defesa vigilante contra este inimigo externo, recusando-se a ceder à “guerra” de sua coação e fadiga interna.

Quer estejam relacionadas com a interpretação de Pater sobre a modernidade, a luta de Baudelaire pela distinção ou a crise de Des Esseintes sobre consumo e domínio, representam o *Dandyism* como uma falha exemplar, ostentando nesse fenómeno um ícone e um sintoma para cada enigma, fracasso e antagonismo. Não é por acaso que os relatos literários sobre o *Dandyism* documentam doença e fadiga psicológica - se não mesmo estrutural - como a mais apropriada metáfora do precário status social do *dandy*. ”. O *Dandyism*, como previamente explicado, tem uma relação completamente firmemente assente na degeneração: ela é manifestada como causa e efeito do declínio social.

Como o fenómeno do *Dandyism* sobrevoa constantemente entre as preocupações culturais e as psicológicas, pode ser útil finalizar com o ensaio de Freud “*The Uncanny*” (1919), já que Freud propõe uma relação neste

ensaio, entre a estética e os elementos que despertam horror e medo, como ele observou: “O estranho é aquela grau de assustador que nos remete ao que é conhecido e familiar”. Freud argumentou que o medo não se obtém de uma única experiência; Ele se acumula de um evento que é inesperadamente repetido. O horror da primeira ocasião é assim reavivado por um acidente ou uma figura que intensifica o terror do sujeito ao se assemelhar à memória “esquecida”. A análise de Freud é interessante pois depende do significado ambivalente do adjetivo alemão “heimlich”, referindo-se ao “familiar e agradável”, ao “nativo” e àquilo que é “mantido fora da vista, oculto ou inacessível ao conhecimento” (DOTI pg.48). Visto que este significado indeterminado de “heimlich” é o cerne da análise de Freud, ele argumentou que dois ou mais significados podem coexistir em qualquer elemento, e que a sua proximidade linguística e conceitual permite que alguém oscile e substitua o outro. Adoptando a mesma analogia, Lane sugere que a coexistência de pelo menos duas qualidades dissimilares e antagônicas no *dandy* lhe dava um *status* igualmente “estranho” ao confundir elementos familiares, parcialmente aceites e elementos rejeitados pela sociedade. D’Aurevilly capturou esta tipologia, de certa forma “estrangeira”, quando afirmou que qualquer ensaio de representação do dandy “força a pessoa a encontrar um nome para o que não é”, e é por isso que a palavra *Dandyism*... permanecerá estrangeiro, como a coisa que representa “(pg.25).

Este complexo ajuste entre o “dentro” e o “fora” do corpo social pode esclarecer por que o *dandy* “assombrou a imaginação vitoriana” e o porquê da ansiedade cultural resultante definia um carácter tão saturado com os atributos *unheimlich* de Freud. Ao compor um ideal social com qualidades que causaram desconforto e pavor, a persistente visibilidade e o silêncio do *dandy* lembram a análise de Freud do mecanismo repressivo. Nessa atitude contingente entre o “dentro” e o “fora” do corpo social, o *dandy* parecia impulsionar os limites de cada um para uma profunda crise de definição. À medida que o corpo social se esforçava para impor o seu significado e consolidar seus limites desalinhados, era inevitável que o *dandy* atraísse os dois significados da palavra “heimlich” - o familiar e agradável, mas também, o irrevogável, que é obscuro, desconhecido e, ultimamente, melhor mantido fora da vista.

Em conclusão, o *Dandyism* pode ser entendido como a arte da seleção, empregue por um amante do mundo visível, e ao verdadeiro *dandy* pegamos emprestado de D’Aurevilly, uma expressão latim: “*Nihil tetigit quod non ornavit*”. Pois o *Dandy* e o *Dandyism* são imortais “O *Dandyism* é tão difícil de descrever como é de definir. Há quem tenha uma visão limitada e idealize o *Dandyism* como apenas a arte de se vestir, uma ousada e eufórica ditadura na matéria do vestuário e elegância visual. Isso é certo, mas o *Dandyism* é muito mais para além disto. O *Dandyism* é uma completa ideologia de vida e o materialismo não é o seu único lado. É uma forma de existir, inteiramente *dandy*, como exclama D’Aurevilly, (...) O *Dandyism* é social, humano e intelectual, não é uma roupa que anda por si só, muito pelo contrário, é a

forma particular de vestir essas roupas que o constitui.

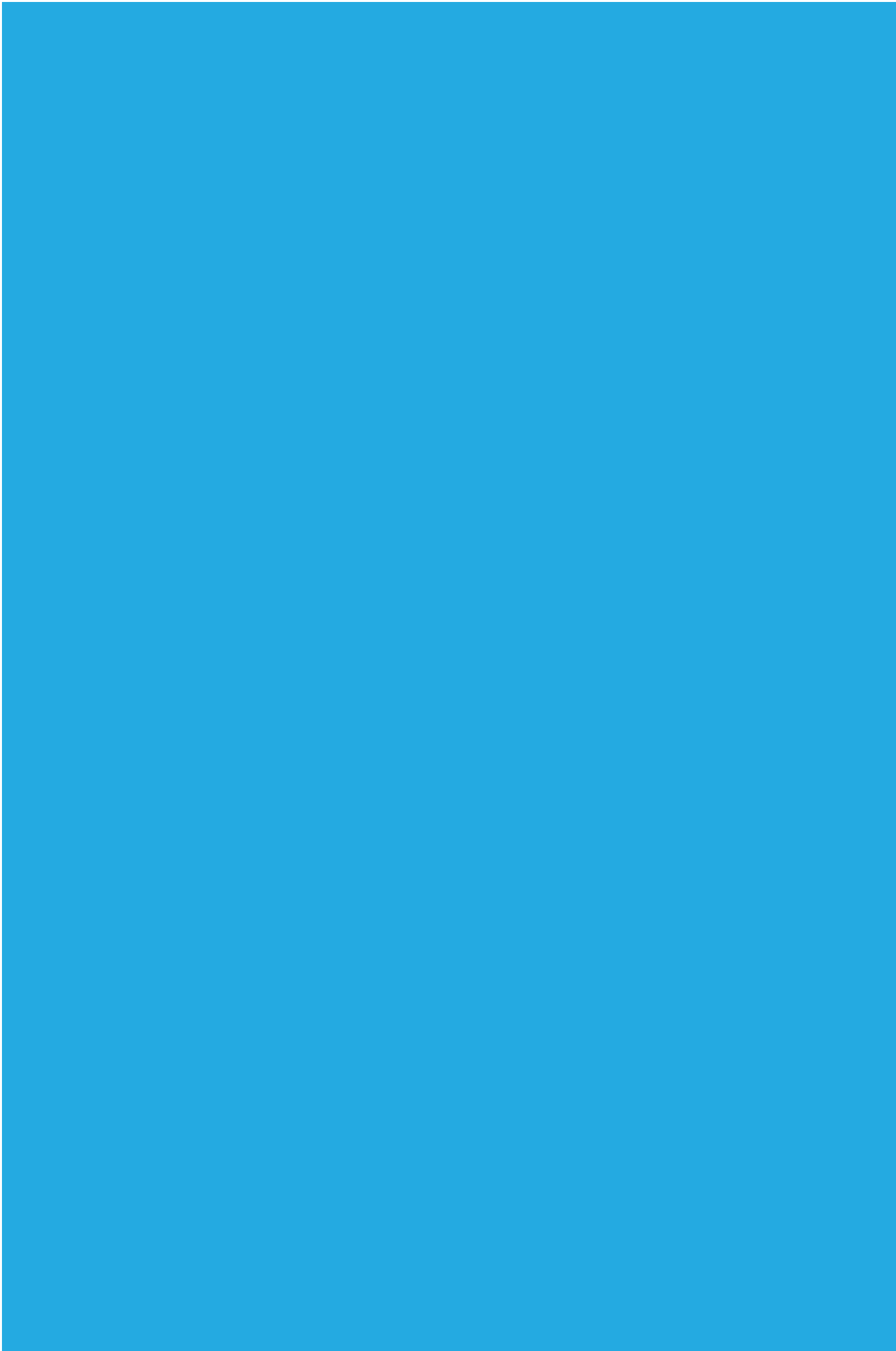
Não é, como muitos querem fazer ser, uma caricatura, pois uma caricatura exagera tudo e não suprime nada. Caricatura é o exagero exacerbado da realidade e o *Dandyism* é, voltando a frisar, é social, é humano e intelectual. O *Dandyism*, embora respeite os convencionalismos, “brinca” com eles, isto requer o controlo completo de toda a maleabilidade que leva à geração da elegância, da mesma forma que, pelo aglomerado de todas as tonalidades do prisma levam à criação da opala. O *Dandyism* introduz a serenidade envelhecida entre as nossas agitações modernas, como ilustra D’Aurevilly, de tal modo, que os *dandies*, na sua autoridade própria, criam as regras que devem comandar os cenários mais aristocráticos e conservadores, e com a ajuda da sua inteligência, que é amarga, e graciosa, quase como um dissolvente, eles conseguem assegurar a aceitação das suas regras mutáveis, embora estas sejam de facto nada mais que o resultado das suas próprias personalidades audaciosas. Qualquer um poderia ser um *dandy*: seria apenas uma questão de seguir um preceito. Infelizmente não é por completo o caso. Embora, sem dúvida, perduem certos princípios e tradições do *Dandyism*, o todo é controlado por *Caprice*, e *Caprice* só é permitido a quem ela encaixa.

“ (...) *the maxim of Dandyism*: - “*In society, stop until you have made your impression, then go.*” - D’AUREVILLY, 2017.

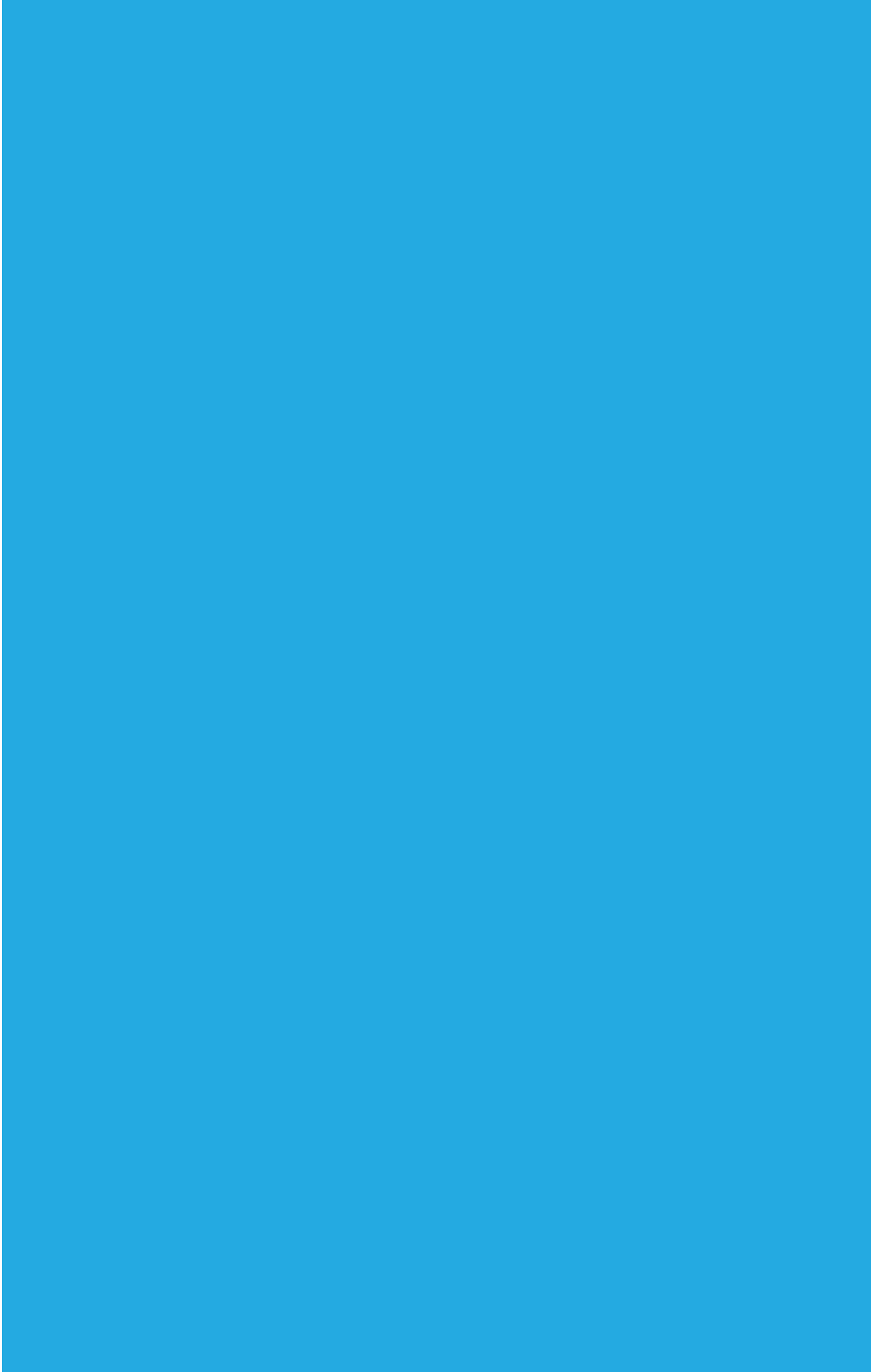
“(...) a máxima do Dandyism: - “Na sociedade, pára até teres deixado a tua marca, e depois sai.” - T.L

Da leitura do presente capítulo, conclui-se que a atribuição de uma conotação meramente visual ao *Dandyism*, não podia estar mais incorrecta.

Pese embora, de facto, o enfoque na força visual como forma de escudar o interior na luta contra a aristocracia e posição social por sangue, existe em simultâneo uma luta interior tão, ou mais importante ainda, que o *Dandy* trava com ele próprio, tal como resulta da leitura dos autores que ora citados.



4. *BLACK DANDYISM*



“Black dandyism (...) is characterized by a self-consciousness about image making that requires the black subject to mobilize his spectacular outlaw nature and turn society’s objectifying gaze into a social and cultural regard”

-(MILLER, 2009, P.20)

“Black dandyism (...) é caracterizado por uma auto-consciencialização sobre a criação de uma imagem que requer que o objecto negro mobilize a sua espectacularidade fora da lei natural e transforme a objectivação da sociedade num prémio social e cultural”

-T.L

Ao longo da pesquisa que foi sendo realizada para a presente dissertação, eis que surge um termo novo, desconhecido até então para a mestranda, o termo *Black Dandyism*.

Considerando o foco da presente dissertação, torna-se então de extrema importância conhecer tudo o que com este tema estivesse relacionado, razão pela qual se elabora o presente capítulo por forma a que fiquemos a conhecer melhor da sua origem, e aferir se os princípios que presidem à sua génese provêm da mesma filosofia que deu origem do *Dandyism* Europeu, e se existe algum paralelo relativamente aos ideais de ambos.



Img. 13. Sir John
Baptist de Medina, por
Jacobite, 1673-1720

4.

Iniciamos então o presente capítulo com uma passagem emprestada de Miller, em “*Salves to Fashion*” (2009), referente a duas imagens “(...) uma pintura a óleo do século XVIII de um menino negro sem nome vestido com uma casaco vermelho forte, um gola de ouro e cadeado em volta do pescoço (img.13), e a outra, a do estilista de *hip-hop* Andre 3000. Pode a representação do pequeno escravo, cuja vida foi definida pelo serviço a um cavalheiro europeu do século XVIII, revelar algo sobre o apelo magnético desta celebridade contemporânea, conhecida pela sua liderança do movimento de cavalheiros afro-americanos, como uma tendência de moda recente? Como a representação dos negros foi transformada de imagens da escravidão “luxuosa” dandificada para a dos *dandies* negros *auto-fashionistas*, cujas semelhanças agora são onnipresentes no palco e nas ruas?”

É justamente desta transformação no estilo negro, de objectos customizados para glorificar a riqueza, *status*, e poder de mestres brancos, a pessoas que se vestem, aprimoram, que usam imaculadamente a roupa, elegância, e delicadeza gestual que afirmam a sua presença de forma controversa, que se irá tratar neste capítulo.

Tal como no capítulo anterior quanto à origem do *Dandyism*, a história do “*Black Dandyism*”, tem um início bastante díspar. Começa com o contacto de Africanos com os Europeus, contacto esse que deu início ao comércio de escravos. Certos jovens africanos eram então comprados como itens de luxo e objectos de demonstração de ostento por parte das famílias que os compravam, não sendo, no entanto caso o de todos os escravos, pois, para outros, restavam trabalhos mais duros e destinos ainda mais duros.

Uma vez que o Atlântico começou a aproximar caucasianos e africanos, estes últimos, tentaram relacionar o seu estilo pessoal com o que presenciavam nesta nova sociedade que lhes fora imposta, à qual eles próprios também foram expostos e também com base naquilo que viam nas casas daqueles a quem serviam. Contudo, o seu próprio senso de estilo já vinha enraizado com eles, desde os barcos dos comerciantes na qual eram transportados.

Segundo o que podemos ler no diário de viagem de William High Grove (1732) este mesmo sentido de estilo é descrito nesta pequena passagem:

“The Boyes and Girles [were] all stark naked; so Were the greatest part of the Men and Women. Some had beads about their necks, arms, and Wasts (...) in gestures of memory, individuality, and subversion. (...) used clothing as a process of remembrance and mode of distinction (...) in their new environment.” (citado em *From Slaves to Fashion*, pg. 3).

“Os rapazes e raparigas estavam todos nus; assim como a maior parte dos homens e mulheres. Alguns usavam missangas no pescoço, nos braços e na cintura (...) em gestos de memória, individualidade e subversão. (...) usavam as roupas como um processo de lembrança e de modo de distinção (...) no seu novo ambiente.” - T.L

Aqui é constatado, que, apesar de não possuírem nada de valor material, estes escravos já tinham uma preocupação de adorno, afirmação da sua individualidade cultural, mesmo sem lhes ser dada a permissão de utilização de roupa. L.Miller expõe a história de um escravo,

“(...) Virginia in 1769, a mulatto slave named Joe, a “genteel and active Fellow (...) his Hair comb’d very nicely, [who] can write a good Hand(...)”

“(...) Virginia em 1769, um escravo mulato com o nome de Joe, um cavalheiro gentil e activo (...) com o seu cabelo penteado de modo muito arranjado, (que) conseguia escrever bem (...)” - T.L

escapou a cavalo, levando consigo inúmeras roupas, entre outras coisas,

“(...) a blue coat and Breeches, a Lead colour’d Cloth Coat and Vest, with Metal Buttons, and a Silver Lac’d Hat, several summer vests, whit Shirts and Stockings, of which some are silk”,

“(...)um casaco azul e breeches, um casaco e um colete de cor, com botões de mettal, e um chapéu Lac’d prateado, vários coletes de verão, com camisas e meias, das quais, algumas eram de seda. “ - T.L

Isto é importante, pois apesar de escravo, e da sua prévia inclinação para o gosto de adorno (seguindo a linha de pensamento da citação acima) este escravo, quando questionado, já longe do local de escape, afirmou a sua esperança de chegar a Londres e viver como um homem livre. Aqui, vestuário

e moda são tão pragmáticos como simbólicos para a noção de individualismo e liberdade dos escravos.

Aqui entra o paralelismo com as histórias do *Dandyism* europeu, que discutem as proezas dos *dandies* como pessoas reais ou mesmo fictícias enquanto exploram os possíveis efeitos ideológicos da sua exibição corporal. Tais pesquisas frequentemente concluem que o *dandy*, quer varie entre a austeridade ou a exuberância, usa o seu estilo e carisma característicos para se distinguir quando os privilégios de nascimento, riqueza e posição social estão ausentes. Nas palavras de Laver, “as roupas nunca são uma frivolidade. Elas são sempre uma expressão da pressão social e económica fundamental da época.” Como anteriormente referido, o *dandy* é um tipo de personificação, uma animação do sistema que desconstrói as categorias de identidade, como branco, negro, masculino, heterossexual, e patriótico, e reformula-as de maneira mais vanguardista, como este vê a sociedade e a si mesmo.



Img. 14
Dois dandies,
2019
s.a



Img. 15 Grupo de
Black Dandies,
2017

Como uma prática social que monta uma crítica contra as hierarquias que ordenam a sociedade, o *Dandyism* parece ser um fenómeno particularmente adequado para os negros, que sofreram em primeira mão, uma tentativa de apagar ou reordenar as suas identidades durante o tráfico de escravos.

Para os africanos durante a diáspora, o excêntrico do *dandy* estava na possibilidade de converter a ausência em presença através da sua autoexposição - não é apenas um benefício filosófico ou psicológico, mas também, inicialmente, uma preocupação. Como exposto no caso dos cativos que chegaram a Virgínia em 1732, acima mencionado, os africanos que chegavam a Inglaterra, à América ou até mesmo no Oeste da Índia, tiveram de elaborar novas identidades e manipular o que lhes foi dado, criando o seu estilo próprio. A sua nova vida como escravo, era marcada por novas roupas, dada pela casa na qual iriam servir. As roupas eram frequentemente modificadas e ajustadas pelos escravos para implementar as suas ideias em relação ao que sentiam relativamente á escravidão, servidão e subjetividade. Quando racializada a sua cor de pele, a exibição corporal extravagante ou de bom gosto, significava o acto de “*auto-fashionista*” e de uma recreação das hierarquias sociais.

O estilo do *Black Dandy* é, desde o início, simultaneamente pessoal como cultural, representativo da “raça” e de representação, mesmo quando este avalia as normas de racialização, os privilégios de classes, as atribuições de gênero e as regras da sexualidade semelhantes àsquelas dos “seus irmãos” Dandies europeus. Uma vez que, as concepções de raça são sempre interpoladas com considerações de classe, gênero, sexualidade e nação, o *Black Dandy* significa todas estas áreas ao mesmo tempo.

“A racialized dandy is at once a threat to supposed natural aristocracy, he is (hyper) masculine and feminine, aggressively heterosexual yet not quite a real man, a vision of an upstanding citizen and an outsider broadcasting his alien status by clothing his dark body in a good suit. In that dandies of any color disrupt and destabilize conceptions of masculinity and heterosexuality” (Miller p.11) .

“Um *dandy* racializado é uma ameaça para a suposta aristocracia , ele é (hiper) masculino e feminino, agressivamente heterossexual, contudo, não é bem um homem real (...) alienando o seu estatuto vestindo seu corpo escuro com um bom fato”. -T.L

O *Black Dandy* é uma “criatura” do imaginário que incessantemente e caracteristicamente quebra as regras limitadoras de identidade e propõe novas, e mais fluidas categorias. Apesar de serem figuras que desafiam vivamente as concepções normalizadas de raça, gênero, sexualidade e classe, os *Black Dandies* não são meras figuras que experimentam ou perpetram uma destabilização radical ou mesmo niilista dos marcos da identidade. Estes destacam a necessidade de desafiar estas categorias limitadoras e propõem novas categorias que são potencialmente progressivas.

Não obstante a necessidade de os negros estudarem e dominarem métodos de auto-moldagem, em nenhuma parte da história do *Dandyism* europeu ou mesmo do estudo do *Dandyism* na literatura incluiu qualquer análise extensiva sobre *Black Dandies* reais ou mesmo fictícios. Embora os estudos literários e culturais do *Dandyism* tenham destacado a manipulação do sistema sexual e de gênero do *dandy* essas investigações não reconhecem o desafio do *Black Dandy* perante a racialização, mesmo que mencionem brevemente a androginia e a bi-racialidade dos *Black Dandies* contemporâneos, como por exemplo o artista *pop* Prince.

Apesar dos *dandies* reconhecerem o *Black Dandyism* como um “outsider paradigm” até Powell (“*Sartor Africanus*” ed.Susan) começa o seu ensaio a questionar-se porque é que no percurso de grandes documentários literários descreverem em grande detalhe tais lendas do Dandismo como Beau Brummell, Eugene Delacroix, etc.. sendo, contudo, bastante complicado encontrar, de todo, uma referência para *Black Dandies*? Respondendo a tal questão, Miller destaca Frederick Douglas, antigo escravo, de pé num pódio, num fato de três peças com todos os acessórios, na qual Poweel apela a uma

investigação à habilidade do *Black Dandy* de procurar e representar um guarda roupa que grita modernidade, liberdade, oposição e poder. Este *dandy* é a fusão e a negociação da componente do *dandy* europeu, mas marcante, a semiótica social com a performidade corporal e sartorial das culturas africanas na diáspora, criadas pelo colonismo, imperialismo e pelo mercado de escravos.

Pode parecer que os *Black Dandies* imitam a maneira de vestir dos europeus, na tentativa de aglomerar o poder associada à “brancura”. Tal repetição, contudo, nunca é uma cópia fiel ao estilo original, mas sim, uma interpretação de tal, de maneira a oferecer ao artista negro uma magnífica noção de mobilidade e criatividade incorporando a forma prévia. Se, como descreve Elam em “*the Black Performer*”,

“the discourse of mimicry is constructed around and ambivalence, in order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference”

“O discurso da mímica é construído em torno e na ambivalência, para ser eficaz, a mímica deve produzir continuamente o seu deslizamento, o seu excesso, a sua diferença” -T.L

então é neste “*slippage*” (deslizamento t.l), que surge o espaço entre a repetição e a diferença, onde o Dandy encontra e aglomera o poder. Para o *dandy*, é nesta fenda, o espaço entre o corpo e a sua materialização, que se tem acesso a definições e críticas culturais. Retirando uma citação de *DandyLion* (2017):

“As the internationally renowned Congolense musician Papa Wemba, Le Pape de la Sape, said: “White People invented the clothes, but we make an art of it.”

“Como o músico Congolense Papa Wemba, conhecido internacionalmente, por Le Pape de la Sape, afirmou: “As pessoas brancas inventaram as roupas, mas nós (negros) fazemos uma arte disso -T.L”

“(...) os *Black Dandies* “repetem, revisam, invertem ou transformam o que veio antes” continuamente, usando a roupa como um meio de criar novas imagens e identidades e revisá-las novamente. (...) estilo africano tenta escapar a estereótipos, fixidez, ao essencial (...) formação de identidade baseada em ironia, sátira, sagacidade e autoconsciência. (MILLER, 2009, p.15.) O poder e o potencial ideológico forçam à interpretação de, mais do que uma mera imitação do estilo Europeu, deve ser interpretada num contínuo entre a completa subversão da estética autoritária e da submissão à mesma. Na falta de uma avaliação justa do contexto na qual o *Black Dandy*, em específico, opera, a figuração do significado e autoexposição podem e serão vistas em inúmeras formas.



Img. 16 "Les Sapeurs"
por Nikki Billie Jean
2016



Black Dandyism funciona como um tipo de “arma do fraco” uma forma de resistência diária, que os escravizados e marginalizados usavam para comentar a sua relação com a autoridade, como dito por James Scott (em, *From Weapons of the War*, pg.90), formas de resistência comuns nos escravos eram

Img. 17
W.E.B Du Bois,
2012
s.a

“foot dragging, false compliance, fight, feigned ignorance, sabotage, theft, and..... cultural resistance [such as singing, dance, dress]”.

“Arrastar o pé, falsa obediência, luta, ignorância fingida , sabotagem, roubo e resistência cultural [como cantar, dançar, vestir]” -T.L

Devido à sua natureza visual, à sua directa citação da *elite* (africanas e europeias) e à sua autoconsciência, o *Dandyism* poderia ser chamado não de uma arma dos fracos, mas sim, uma arma do “estilo” pois não é decididamente uma “recusa implícita de objectivos públicos e simbólicos”, mas antes é mais uma apropriação, por vezes inteiramente óbvia, por outras subtil, mas sempre uma fabulosa apropriação e revisão de roupas extravagantes, mais do que uma “transcrição oculta” com que os africanos e os afro-americanos preservam um senso de si próprios, mais do que um texto performativo altamente legível que está sujeito a interpretação e tradução de cada um, e que, na maioria das vezes, funciona como um desafio, desafios estes, subtis e, ao mesmo tempo, evidentes à estética autoritária.

A manipulação de *Black Dandyism*, do estilo sartorial, não leva, nem pode levar, à criação de uma nova estética completamente libertadora. Como criaturas da moda que jogam com a moda, os *Dandies* parecem ser

especialmente adeptos daquilo o que Ralph Ellison, escritor de *Invisible Man* 1952, chamou de “*flipping the script*” (“[virar as regras a seu favor](#)” - T.L) ou “*raise the stakes*” (“[subir a fasquia](#)” T.L) . Como qualquer acto performativo, o *Dandyism* é contingente e instável, uma arte liminar, em especial pois esta arte sempre teve uma base literalmente material. Precisamente porque os principais instrumentos da arte do *dandy* - roupa e o saber vestir- estão irrefutavelmente ligados ao consumo.

O *Black Dandyism* sempre foi adoptado por pessoas com um interesse que vai para além do materialismo e das últimas tendências. Assim, Miller e Feldman, ambas teóricas no âmbito do *Dandyism*, afirmam que o *Dandyism* em sua forma mais moderna (ou dentro do modernismo) é uma prática que depende da “capacidade do génio [o *dandy*] de observar, e, por consequência criar, por mais ligeira e intuitiva que seja e fora do alcance da cultura, e assim, cega e surpreendente, ou seja um passo além. Para os negros, o que este “além” significa ou poderia significar, quando considerado como o além das noções circunscritas de raça, género, sexualidade, classe e identidade nacional, é a representação histórica através da aparência “dandificada”, a qual assume um carácter de maior importância no combate às injustiças do presente, e funciona como um ideal visível e visual. Este ideal nada mais é do que um tipo verdadeiramente radical de liberdade, acessível talvez apenas por uma mudança de roupa constante, lúdica, contudo, meticulosamente estudada.

Contemporaneamente, à medida que o “*black style*” se torna num estilo global, a história e a natureza da criação destas imagens, as expressões idiomáticas, são cada vez mais importantes na expressão de identidades e desejos individuais e, de grupo, negros, brancos e outros. Num Mundo em que a fluidez e mobilidade cultural e estética de Africanos e Afro-Americanos - o estilo - constituem o que pode ser considerado uma parte com muito importância no “tráfego cultural negro”, há a necessidade de adquirir uma agilidade com a linguagem através das imagens e da identidade.

O *Black Dandy* encarna e articula esta linguagem, as suas complexidades e a sua posteridade. Quando os africanos usam os seus corpos como um capital cultural e o vestuário como uma necessidade, contudo, uma instável moeda de troca do seu valor, o estilo do *dandy*, revela exactamente o valor do “*blackness*” num mercado global da formação da identidade, tal, em diferentes tempos e diferentes sítios.

Como o *dandy* e artista nigeriano Iké Udé, afirma no livro “*Salves to Fashion*”:

“The past, present, and future of this style will be our style, for many years to come.” (p.19)

[“O passado, presente e futuro deste estilo será o nosso estilo, por muitos anos que virão.”](#) - TL

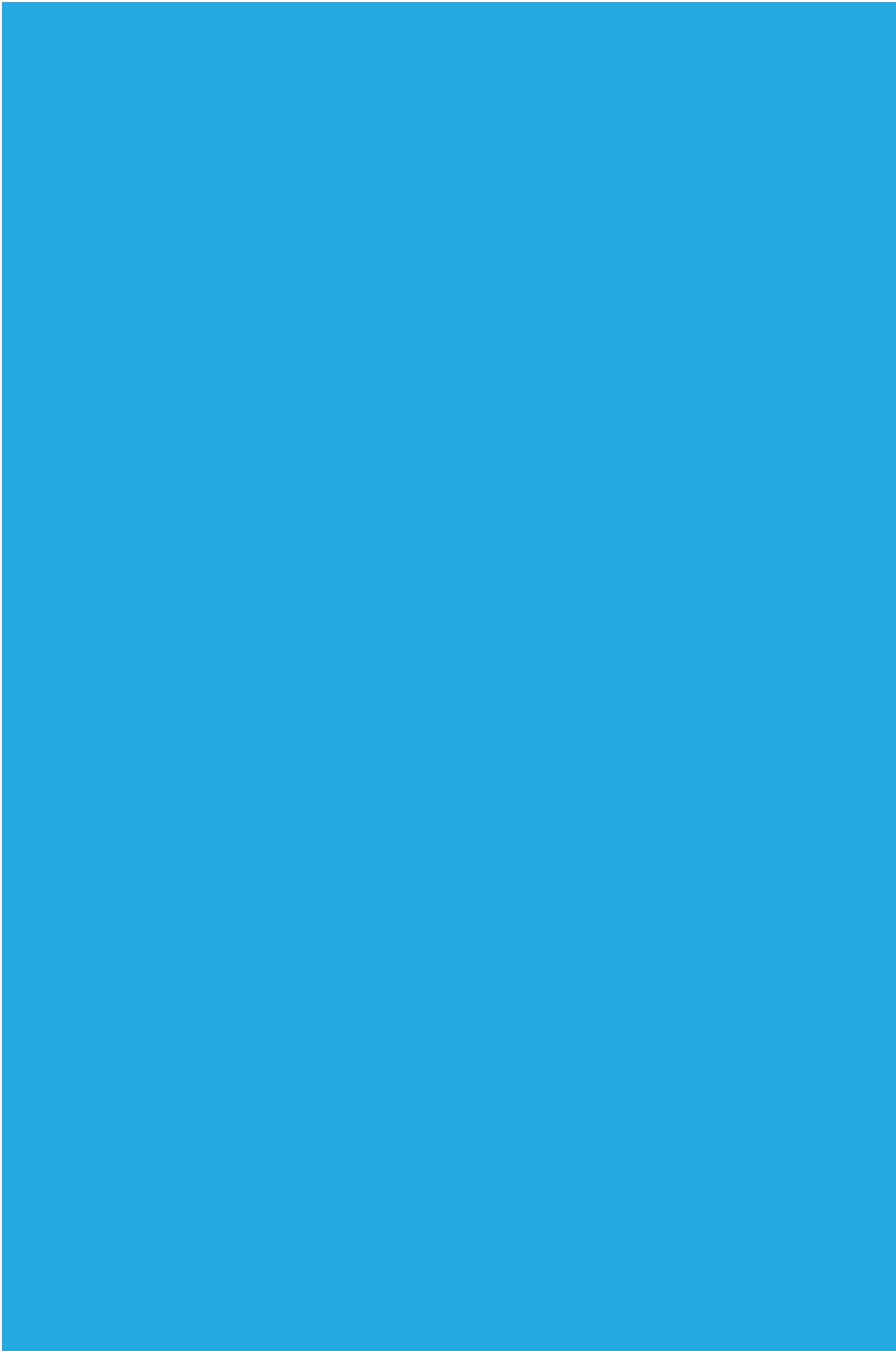


Img. 18
"Czar and The Rabbi"
Kamsi Tcharles
2016

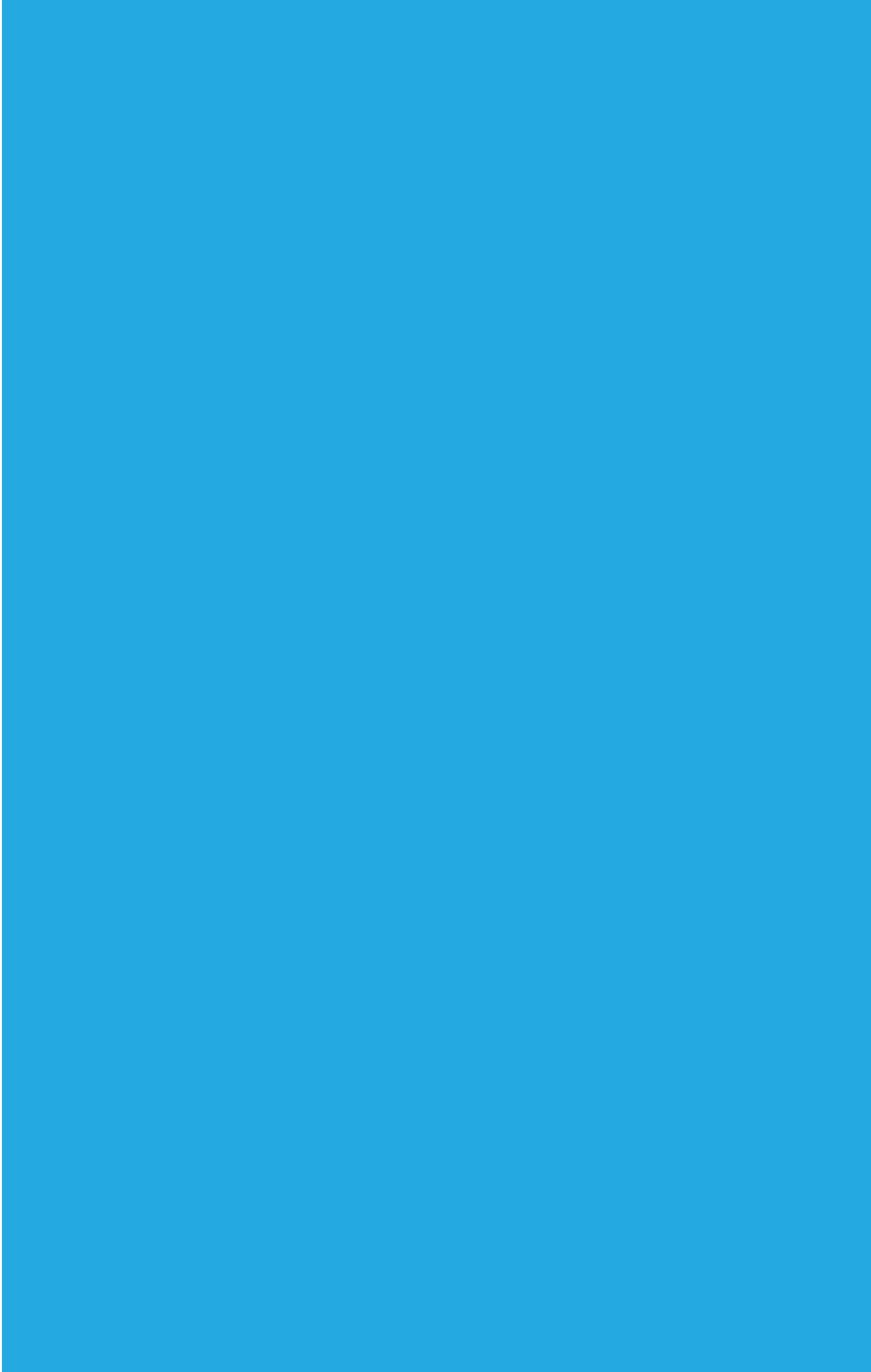
O *Black Dandyism* difere do *Dandyism* Europeu, não só no que toca ao momento histórico que os mesmos surgiram, mas também quanto aos princípios e aos motivos de que deram origem seu aparecimento.

Contudo, é de notar que a motivação, apesar de à primeira vista parecer bastante diferente, é, no entanto, bastante mais parecida do que aquilo se calculava de início, porquanto ambas partilham o sentimento de revolta e buscam e protecção através do vestuário, usando-o como ferramenta para se escudarem perante o exterior. Ambos adoptaram a protecção visual, recorrendo ao Sartorialismo.

Apesar destas semelhanças, no entanto, é claramente impossível um paralelismo entre os dois, ou até mesmo uma equiparação, considerando a gravidade, a contextualização social e motivação das circunstâncias de deram origem ao *Black Dandyism*.



5. ALFAIATARIA



“Il faut neuf tailleurs pour faire un homme”

-(APUT. MACLOCHLAINN, 2011, P.31)

“São necessários nove alfaiates para
concretizar um homem”-T.L

Visto que o alicerce do vestuário do *dandy* é efectuado por meios sartoriais, o que é o mesmo que dizer com recurso às técnicas da arte da Alfaiataria, impõe-se então a pertinência de se conhecer o que significa, como Arte Sartorial. Assim, no presente capítulo irá ser abordada a história desta arte de confecção tradicional, assim como certos ritos e técnicas que a marcaram.



Img. 19
Loja de Alfaiataria,
Gentleman's Gazette

5. Alfaiataria

Quando nos referimos ao trabalho e à obra do Alfaiate somos levados de forma subtil e espontânea, ao requintado termo de “Arte Sartorial” ou “Arte de Alfaiataria” termo esse que deriva do latim *sartor*, o qual significa alguém que remenda, corta e cose tecidos, de forma elegante e requintada. O sufixo -ial é acrescentado na língua Inglesa, e o uso mais ancião desta palavra é datado a 1823.

A Alfaiataria era uma actividade artesanal e comercial que desde o seu aparecimento, no início século XIV, estava fundada numa estrutura apoiada em organizações comerciais chamadas de guilds, ou alianças e ainda em irmandades, as quais, por sua vez, possuíam cada uma delas os seus próprios segredos, os seu próprios ritos e o monopólio dos próprios desenhos, tudo sob a proteção de Santos patronos como Santa Lúcia ou São Bartolomeu.

No entanto, uma nova era surge com o aparecimento século XIX. As alianças ou *guilds* são então abolidas, as feitas leis que instituem a livre competição no comércio, o individualismo começa a ter lugar e surgem as rivalidades entre as personalidades e os talentos individuais.

Os alfaiates continuaram a ser os homens de comércio que sempre foram, mas, para além disso, evoluem e tornam-se figuras chave no mundo da fina arte de coser, de cortar e de medir, na qual, surge da junção dos costumes da cultura inglesa e a revolução francesa. A elegância do vestuário passa a depender, não só, de uma ornamentação e enfeites luxuosos, mas também, da perfeição do corte e do ajuste do mesmo ao corpo e das medidas, consideradas naquela altura, perfeitas.

Os primeiros 30 anos do século XIX, imediatamente antes da ascensão da indústria do pronto-a-vestir, estes anos representaram algo como uma época de ouro dos Alfaiates, pois foi uma época de carreiras extraordinárias, de fama e de fortuna para os mestres artesãos possuidores do domínio das tesouras, tais como Stulzt em Londres e Staub em Paris. Foi também uma altura em que a profissão se desenvolveu muito rapidamente em termos de técnica, marketing e status social.

A mudança foi marcada por uma nova técnica conhecida como *Waist Seam*, costura na cintura (TL), técnica essa, se espalhou pela Europa por volta do ano de 1820.

As cinturas dos casacos do século XVIII, não possuíam costura na cintura. Este facto era, não só um vestígio do tempo em que as espadas eram usadas, mas também porque forneciam o espaço necessário num tempo em que os tecidos eram extremamente caros e os clientes queriam ter a certeza de que os seus filhos usariam as suas roupas depois deles. Os casacos eram cortados geralmente de forma vertical, de comprimento único, do ombro até à saia.

Tendo começando por volta de 1810, a moda inglesa que foi concebida para bustos ajustados, tornou esta visão da forma vertical e de comprimento único, obsoleta. Por forma a eliminar as indesejáveis dobras que se formavam inevitavelmente nos quadris de um casaco muito abotoado, o corpo e a saia do casaco foram planeados de forma separada e eram unidos posteriormente através de uma costura horizontal na cintura. Foi esta mesma costura que se tornou emblemática do estilo do corte "*English Style*" o qual dominou uma boa parte do século XIX compreendendo um corte ajustado no busto, em forma de quadrado, com as costas e peito estreitos e mangas apertadas.

Em Paris este corte foi "imitado" por uma geração inteira de alfaiates liderados por Staub, que ganhou destaque durante a restauração. De facto, em Dezembro de 1828, a revista francesa feminina "*Le Petit Courrier des Dames*" faz notar amargamente pelos seus contemporâneos, o domínio e a influência que o estilo inglês exercia então sobre os alfaiates parisienses, influência essa a qual era comparada a uma humilhação, pelo facto de se ter aceite os termos ditados pelos alfaiates ingleses. A "*English Manner*" tal como era conhecida em Paris, provocou uma efervescência de teorias e de técnicas de costura nos anos de 1820. Envolvidos num clima estético que glorificava o busto, a cintura, a figura e o seu contorno, os



Img. 20.
Alfaiate na sala
de provas,
George Augustus,
1883

mestres do corte, tiveram de aprender como fazer o tecido seguir as formas do próprio corpo, como ajustá-lo nas costas, traçar um quadril, ou beliscar uma cintura.

Corria-se o elevado risco de dobras estranhas e de linhas tortuosas, o qual acarretava a ameaça da obrigação de subsequentes alterações. Estas alterações eram naturalmente o flagelo dos Mestre Alfaiates, pelo custo que importavam em tempo e em dinheiro, mas, pelo menos os assistentes da oficina tinham assim garantido um emprego estável. O tecido sempre podia, de alguma forma, ser domado através do uso especializado de um ferro quente de engomar, uma outra faceta desta arte sartorial. Ferros muito pesados chamados “gooses” podiam ser usadas para achatar costuras e curvas leves mas já não podiam ser usados para disfarçar os defeitos de um trabalho e acabamento deficitários.

De todo o modo, o ferro de engomar nada fazia para resolver o maior problema de um Alfaiate: o dominar da infinidade das formas do corpo, de forma mais económica possível, de maneira a produzir uma vestimenta com estilo e confortável. Os mais ilustres representantes desta geração de Alfaiates franceses foram: Staub, Blain e Kléber. Antes de Staub a ribalta pertencia a Léger, Languillet e Ebeling (o qual ficou conhecido pelos seus sobretudos *carrick-style*).

Ainda, outra geração emerge por volta de 1840, pela mão de Humann, o qual fundou a sua própria firma em 1833 e se tornou num *expert* (perito - TL) na arte da propaganda.

Durante a primeira metade do século XIX, a Rua de Richelieu e as ruas circundantes, foram o ponto fulcral da moda masculina em Paris, um pouco como Savile Row em Londres onde Stultz reinou durante o mesmo período. “Como Benoist Boullay escreveu, em 1671, em ‘*Le Tailleur Sincère*’, entre o século XVI e os finais do século XVIII, a alfaiataria baseava-se no conhecimento da quantidade de tecido necessária para cada peça de



Img. 21.
Savile Row,
s.a, s.d



vestuário. Por volta da década de 40 do século XIX, esta preocupação de economizar na produção das peças era também complementada com a sistematização do processo de produção, segundo uma forma geométrica e antropométrica. (TL)” (CHENOUNE, 1993)

Img. 22.
Alfaiate em casa de
cliente,
George Cruikshank
1825

Tornando-se necessária à sua prática o conhecimento da forma e do volume, o alfaiate moderno torna-se assim também um escultor, de maneira a conseguir o enaltecimento do corpo através das suas peças.

Também no início deste século, a utilização de fitas métricas, como mostrado na imagem 22, veio revolucionar o mundo da alfaiataria, vindo substituir as fitas de papel que, cada uma correspondente à medida de uma parte diferente do corpo de cada cliente, eram guardadas em pastas com os seus nomes, como se de uma ficha de cliente se tratasse.

5.2. Métodos e Rotinas

A arte de um alfaiate gira à volta de todo um ritual entre Cortar, Medir e Calcular.

A Palavra “*tailor*” vinda do Latin “*taliare*” que significa, “ cortar “, “ talhar” M. Lebon - Marchand Tailleur de Paris e professor de Corte nos princípios do século XIX, refere-se à máxima importância do corte como habilidade na arte de um alfaiate - no seu “*TRAITÉ RAISONNÉ DE LA COUPE DES HABILLEMENTS*” – publicado em Paris em 1822, aprovado pelo conselho da artes de então e ordenado pelo Rei, aborda os vários métodos , ou “ cursos” que deviam ser utilizados para o corte das diferentes peças de vestuário, não só de homem, como também de mulher e criança, clero, magistratura e exército, métodos esses que constituíam uma forma de aliviar todas as dificuldades decorrentes dessa tarefa tão importante na arte do alfaiate. Entre outros, refere o método geométrico de M. Thirifocq, o mais prático e o mais difundido, o método da escala das proporções de M. Guillaume Compaing e o sistema de base triangular da Sociedade Artística dos Alfaiates de Paris e o Scariano.

Alguns tratados sobre alfaaiataria publicados entre os séculos XVI e finais do século XVIII, eram geralmente focados à volta da problemática do “saber qual a quantidade de tecido que entrava na confecção de cada peça”, tal como realça em 1671, Benoist Boullay, no seu ensaio “ *LE TAILLEUR SINCÈRE*” , no qual descreve tudo o que deve ser observado para desenhar, cortar e montar as peças principais que estão na profissão de alfaiate. Esta preocupação de economizar os tecidos, foi combinada com uma determinação em sistematizar a arte pela via da geometria e pela via da “ antropometria , ou seja, da medição do corpo humano ou das suas partes, e do registro das particularidades físicas dos indivíduos, levou a que, tal como refere Farid Chenoune , no seu livro *A History of Mens Fashion* o alfaiate moderno tivesse que ser um “Escultor” , o qual aspirava a um conhecimento da forma e do volume que lhe permitisse moldar o torso, o qual era considerado a alma de qualquer casaco, “a fonte da qual flui a graça necessária para as restantes peças da peça.

“Alguns alfaiates até sonharam com uma peça utópica de apenas uma única costura, e até, sem costura em absoluto”. (*A History of Mens Fashion* pág. 42).

Como resultado de toda esta preocupação criada à volta deste tema, apareceu, no princípio do século XIX, a fita métrica, ou *inch tape*, a qual representou, no mundo da alfaaiataria, qualquer coisa como uma revolução. Até então o sistema que era utilizado era o sistema das bandas de papel.

“Antes do aparecimento da fita métrica, os alfaiates tiravam as medidas

aos seus clientes com ajuda de bandas de papel, nas quais, com um golpe de formão tiravam, de várias maneiras, as medidas que julgavam necessárias “.

Um tal procedimento, atesta por si mesmo, o estado de embrionário na qual se baseou durante muito tempo a arte do alfaiate. A medida tomada através do uso da banda de papel é um feito isolado que não se relaciona a nada de positivo e que não pode servir de guia nem de ponto de comparação. (de BARDE, 1834 pág. 73).

As medidas tiradas com o recurso a esta técnica, eram assim, segundo de Barde, “de resultado duvidoso”. Estas tiras eram guardadas posteriormente, pelos alfaiates em pacotes por baixo do nome de cada um dos seus clientes. A fita métrica funcionava como um “mimo” para os alfaiates pelos benefícios que lhes proporcionava, e constituía umas das melhores ferramentas e melhorias que tinham ao seu dispor na altura.

Alfaiates de Londres e de Paris chegaram até reivindicar entre si a autoria de tal invenção. Todavia, apesar da sua rápida adopção, tal não significou o desaparecimento do método antigo até então usado, sendo que alguns teóricos tais como Compaing (1828) e Dartmann (1837) ainda o continuaram a preferir. Simultaneamente, alguns alfaiates procuraram uma maneira ainda mais eficaz de aprofundar e aperfeiçoar as tradicionais bandas de papel, no qual marcavam as medidas dos seus clientes. O acto de tentar adaptar as bandas de papel, revelou-se altamente sucedido, a diferentes formas de corpo, tais “moldes milagre” (*Miracle Patterns*), foram considerados segredos do ofício e objecto de inveja de outrem, e serem guardados e tratados em segredo, até ao momento em que seriam passados ao seu sucessor (GILES, p.88-89).

Apareceram assim tentativas de definir regras exatas para o estabelecimento das proporções, regras essas baseadas num método, aparentemente Inglês, chamado de “*Old thirds*”, ou Terços Antigos, que é um método que relaciona princípios da ginametria, que é uma ciência que se relaciona com a medição externa do corpo humano em princípios geométricos.

Os sistemas ginâmicos conhecidos usam múltiplos e divisões de 3ª e 5ª, em que por exemplo a circunferência do decote é 3 x a circunferência da mão; e, a circunferência da linha do quadril é 5 x a circunferência do pescoço. Este sistema permitia estabelecer constantes rácios entre as várias partes do torso, independentemente do tamanho, e assim, estabelecer um sistema de proporcionalidade universal. A ideia era a de reduzir o número das medidas necessárias ao mínimo, e estabelecer um sistema de cálculos que tornasse possível ir de um tamanho a outro, usando apenas um único padrão.

Segundo de Mansie Wauch, não é raro, nos dias de hoje que se vejam sinais do uso deste método disso em alguns dos sistemas de medida que são

usados. Surge-nos muitas vezes quando vemos a abertura de uma cava ou parte de uma cava localizada a 1/3 do peito na parte central das costas.

“Systems such as the Old thirds, Hearn, Minister, Devere etc. etc. will get you no help here as these versions of the program are no longer supported either by operating system or tech support Systems post 1885 to around 1920 are the equivalent to Shakespeare’s English. While many points of modern tailoring can be directly applied, as many if not more points are incompatible. Many modern tailors (despite their ego) do not possess the skills, not that they are not skillfull in their own trade, but it is a different set of specialized skills needed.”

“Sistemas como os *“Old thirds”*, Hearn, o ministro, Devere etc. etc. não lhe servirá de muita ajuda, visto que estas versões do programa já não são suportadas pelo sistema operacional ou pelo suporte técnico os sistemas pós-1885 até meados de 1920 são equivalentes ao inglês de Shakespeare. Embora muitos pontos da alfaiataria moderna possam ser aplicados diretamente, muitos pontos, se não na sua maioria, são incompatíveis. Muitos alfaiates modernos (apesar do seu ego) não possuem as habilidades, não que eles não sejam habilidosos no seu próprio ramo, mas é necessário um conjunto diferente de habilidades especializadas.”

Apesar do uso da fita métrica ter facilitado o acto de determinar o comprimento, largura e circunferência, bem mais difícil permanecia no entanto, estimar a diferenças entre a altura dos ombros direito e esquerdo de um determinado cliente, bem como era traiçoeiro avaliar o quão arredondadas seriam as suas costas ou ainda de medir “a mais ou menos pronunciada saliência dos quadris ou do abdómen” (*A History of Mens Fashion*, pág. 44).

Guillaume Compaing no seu tratado *L’ART DU TAILLEUR- Application de la Geometrie a la Coupe de L’Habillements*, publicado em 1928, o qual contém 120 figuras geométricas e 70 figuras de modelos de vestimentas, foi, não só o primeiro a sistematizar a aplicação da geometria ao corte das roupas, mas também, foi um dos primeiros a propor cálculos para modificar um molde, tendo em conta a estatura, a postura, e a posição de um determinado cliente.

Muitos outros “métodos” apareceram, alguns acompanhados até de instrumentos que os seus inventores apelidavam de “a melhor ferramenta ao dispor do alfaiate” que até estiveram em exibição na exposição nacional de Paris no ano de 1839, tais como Beck’s 1819 *“costumometer”*, M.M. Sylvestre’s 1829 *“mechanical bust”*, Barde’s 1834 a *“anthropometric trinity of shoultoneter, backometer, bodimeter”* e George Delas’s 1839 *“somatometer”*. Esta ofensa científica indubitavelmente, pouco a pouco, transformou a arte. No entanto tais avanços poderiam eliminar a anarquia que ainda reinava em algumas casas. Estes novos sistemas pareciam altamente complicados e a uma certa altura cada alfaiate já tinha os seus próprios hábitos, métodos e rotinas.

“Alguns alfaiates seguiam os moldes quando cortavam (imagem 23), enquanto outros usavam de suas estimativas visuais “- t.l assim referiu Dartmann em 1837 mostrando assim o seu desagrado e descontentamento, (LAVIGNE, *MÉTHODE DU TAILLEUR*, 10)

“Muitos alfaiates ainda trabalhavam de forma tateante “afirmavam os autores dos grandes tratados da época, entre os quais Lavigne, (Professor de Corte em Paris 1841). Estes teóricos viam como negativo o método “*hit or miss*” (acerta or falha TL), que ainda continuava a ser usado pelas melhores casas, onde os efeitos indesejados observados logo na primeira prova, eram simplesmente marcados a carvão, para serem posteriormente desmanchados e recortados novamente por adivinhação, por oposição à determinação de uma margem de erro inicial. (LAVIGNE, *MÉTHODE DU TAILLEUR*, pag. 10).

Em suma, existiam muitas mais improvisações a acontecer, do que propriamente medições.

Devido a esta anarquia de métodos então usados, os mais dotados artesãos, conseguiam estabelecer a reputação como “artistas”, explorando a ambiguidade de um termo que ainda pairou meio caminho entre a conotação de “artesanato clássico” e de “arrogantes pretensões a génios criativos românticos.” (TL). (FARID CHENOUNE - *A History of Mens Fashion*– pag. 44).

Tal como afirmou de Barde, em 1834, “A arte da alfaiataria tem, tal como qualquer outra arte, algo de misterioso que não consegue ser explicado (...) algo que carrega uma especial marca registada (...) e sempre tem assegurado a reputação e subsequentemente a riqueza do fortunado artista que a possui. Conhecida nos ateliers como o dom, este será aqui referido mais exactamente e mais correctamente como o *know-how* indispensável a qualquer homem que aspire chegar ao topo deste negócio.” -TL.



Img. 23,
Alfaiate a cortar
tecido, 2019

5.3. Metodologias

No século XIX o peito e as mangas superiores dos casacos e das sobrecasacas eram preenchidos com um enchimento feito essencialmente de algodão e de cânhamo.

Quando a moda assim o ditava, alguns alfaiates mais indulgentes faziam ainda um uso mais excessivo desses enchimentos, os quais eram especialmente apreciados pelos homens mais magros, os quais aspiravam a um aspecto mais duro e militarizado e que pediam expressamente ao alfaiate que lhes desse o mesmo ar dos guardas da época. Este ar militar expandiu-se e tornou-se moda entre os civis após a batalha de Waterloo em 1815.

Desde lapelas endurecidas e seguras em baixo com um gancho cozido no peito, aos enormes colarinhos endurecidos, muito em voga durante o período da Restauração Europeia (que decorreu entre 1814-1848 e foi marcado por revoltas, a Revolução Industrial e o crescimento da classe média.)

O período da Restauração europeia, refere-se à luta por parte dos partidários da monarquia europeia pela legitimidade interna contra os carbonários e por vezes militares que seguiam os ideais jacobinos da Revolução Francesa. Essas guerras espalhavam os ideais de liberalismo e socialismo por toda a Europa.

Estes tinham como suporte um material feito de uma mistura entre linho grosseiro e lã, ou, ocasionalmente, de uma mistura de linho ou de crina de cavalo com um tecido solto, geralmente de musselina. O tecido era embebido em pasta de amido de trigo e depois seco. Os colarinhos e lapelas podiam então ser engomados, tornando-os tão densos que muitas vezes os alfaiates tinham de suavizá-los previamente com o uso da craquette, antes de lhes aplicarem os pontos finais. Esta prática continuou pelos anos de 1840, quando os tecidos foram tornados finalmente menos pesados e mais leves.

5.4. Os Alfaiates e o seu comércio

Os alfaiates franceses do século XIX, continuavam a referir os seus clientes usando o termo antiquado de “*pratiques*”, (CHENOUNE, 1993, p.45), o qual significa basicamente a “freguesia” de uma loja.

Os alfaiates do século XIX eram eles próprios considerados mais como homens de negócios, do que propriamente artífices, especialmente quando começaram a combinar o comércio e venda dos tecidos com a prática do ofício de alfaiate.

Antes do século XIX, previamente à encomenda de uma peça, era necessário ir a um negociante de pano comprar os tecidos necessários para a realização de um casaco, de uma sobrecasaca ou de umas calças. A partir do ano de 1800 até ao ano de 1830, tal deixou de ser necessário pois os “alfaiates-comerciantes” começaram a fornecer também os tecidos aos seus clientes, paralelamente aos seus serviços de alfaiataria, comercializando assim o material que usavam, e criando desta forma ainda mais lucros.

Apesar desta simplificação na cadeia da comercialização, as duas velhas *guilds* então existentes, (uma associação de pessoas com interesses ou atividades semelhantes, especialmente: uma associação medieval de comerciantes ou artesãos) a dos Comerciantes de Tecidos e a dos Alfaiates, continuaram a co-existir, tanto nos meios urbanos, como nas províncias.

Em 1829, Stendhal no seu livro “*The Rouge et le Noir* “ conta-nos a história de como o novo patrão jovem Julian Sorel o levou primeiramente a um comerciante de tecidos da província, e depois a um alfaiate, a fim de que este pudesse confeccionar o seu primeiro fato preto, fato esse apropriado à nova posição social entretanto adquirida pela da função que tinha sido contratado a desempenhar, a de Tutor.

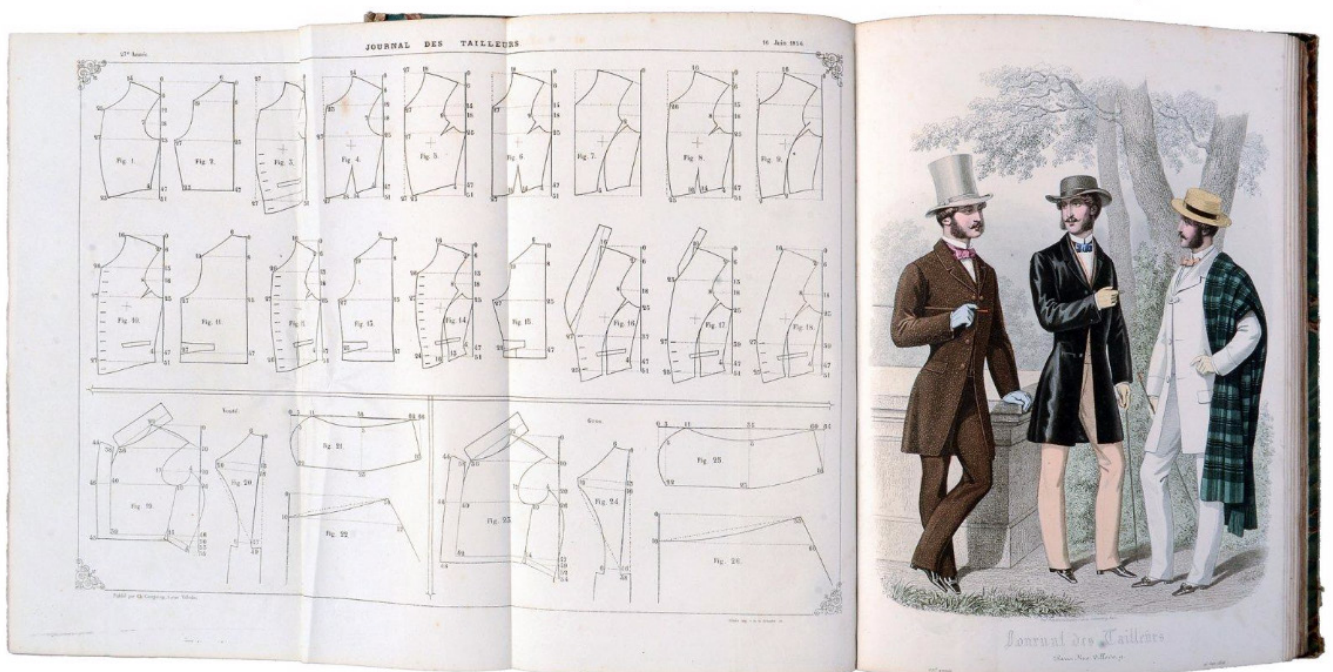
Em Paris, os clientes mais económicos compravam os seus tecidos diretamente a um negociante de panos, por forma a beneficiar dos descontos do preço da venda por atacado dos preços praticados pelos Alfaiates-Comerciantes. (Almanach Des modes, Paris, 1814, 144-145). Alguns artigos começam a ser publicados contra “os excessivamente grandes lucros obtidos pelos alfaiates à custa da venda de tecidos” ver artigo Constitutionnel, publicado em 1833, artigo esse que obteve os protestos dos alfaiates (ver *Le Journal de Tailleurs*, 16 de Junho 1833).

Esta “revolução de materiais” (Auguste Mochot, *La corporation des Tailleurs*, 288) tornou os alfaiates mais responsáveis pela qualidade da mercadoria, mas este facto também acalmou o seu ardor artístico. “Desde que os alfaiates começaram a vender o material que usam, tem-se tornado menos

inventivos, ou melhor, controlam a sua imaginação” (*Le Journal des Dames et des modes*, 5 de Novembro de 1822- Pag. 46).

Especulações surgiram também quanto à forma como os alfaiates cortavam os tecidos “quando os tecidos lhes são fornecidos, eles cortam livremente; agora que se fornecem a eles próprios, uma vez que o preço do vestuário já é determinado, cortam cantos em vez de deixaram as tesouras correr livremente”. Este comentário irónico é meramente uma forma cômica de expressar a velha suspeita de que os alfaiates mais experientes e cortadores de punhos apertados iriam conservar assim os restos dos tecidos a expensas dos seus clientes. (Auguste Mochot, *La corporation des Tailleurs*, 296 e 298/299). Este sistema implicava que os alfaiates guardassem depois as sobras de tecido resultantes deste tipo de corte numa gaveta especial, e esta prática valeu-lhes a duradoura reputação de vigaristas. Tal como dizia um velho ditado francês “quem diz alfaiate diz ladrão” (Auguste Mochot, *La corporation des Tailleurs*, 296 e 298-299, citado em FARID CHENOUNE - *A History of Mens Fashion*, pág. 46).

Os alfaiates franceses continuavam não só a chamar à sua clientela de “*pratiques*”, como continuavam a mandar-lhes “contas” em vez de “facturas”. Essas contas, meticulosamente detalhadas, lidas aos olhos de hoje, parecem pequenos espelhos de papel onde estão refletidos alguns aspetos da vida privada dos clientes. Um alfaiate de nome Schwartz, cuja casa se situava na elegante rua de Richelieu, entregou em 1835 uma conta, a um cliente que era nem mais nem menos do que o Conde de Barral, conta essa em que, entre outros detalhes faz referência a “por dois pares de calças caneladas, de verão, já lavadas e gastas, remendos feitos entre as pernas. Elas estavam todas rasgadas” (François Boucher Collection, *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris*, p. 4871).



Img. 24,
Interior de Journal des
Tailleurs, s.d

Aos alfaiates eram muitas vezes atribuídas uma multitude de tarefas de reparo, desde refazer costuras, correias para os pés, a consertar as casas dos botões, mudar colarinhos, orlar coletes, remendar calças, e até transformar sobrecasacas. O custo do tecido e o custo da roupa por medida eram tão altos que a regular manutenção das vestes era uma regra de ouro seguida até pelos mais ricos.

Outro grande alfaiate da prestigiada Rue de Richelieu, Chevalier, foi contratado em 1806 para “alargar em todas as direções vinte e quatro calções velhos, feitos em caxemira branca” para um cliente chamado Napoleão Bonaparte. (Charles Barbaud “*Note sur les vêtements de Napoleon . Le vieux papier, Bulletin de la Société archeologique, Historique et artistique* 1913, p. 454-455). Enquanto que, por um lado, os clientes usualmente sentissem que estavam a ser roubados, os alfaiates, por outro lado, estavam sempre a queixar-se do tempo que demoravam a ser pagos pelo trabalho que haviam feito.

O *Journal des Tailleurs*, - imagem 24, reclamou amargamente em 1833 que, “Você será pago quando eles estiverem completamente prontos e muitas vezes, não pagos de todo”, O Autor do artigo escreve ainda que, algumas casas estão sempre à espera de serem pagas, em, pelo menos metade do produto das suas vendas de um determinado ano. (*Journal des Tailleurs*, 16 de Agosto de 1833).

Nem todos eram tão pontuais como Stendhal (Marie-Henri Beyle – Francês, nasceu a 23 Janeiro 1783 – 23 Março 1842), mais conhecido pelo seu nome de escritor Stendhal foi um escritor Francês do século XIX, mais conhecido pelas suas obras *Le Rouge et le Noir (The Red and the Black, 1830)* e *La Chartreuse de Parme (The Charterhouse of Parma, 1839)*. Ele era altamente considerado pela aguda análise da psicologia de seus personagens e considerado um dos primeiros e principais praticantes do realismo, que afirmava que, entre o ano de 1800 e de 1830 “nunca ficou a dever um penny ao seu Alfaiate Léger, nem ao sucessor deste, Michel”.

Pouco tempo mais tarde, tendo caído ligeiramente em dívida, ele mostraria os mesmos escrúpulos e a mesma preocupação ao incluir a sua dívida em um dos seus testamentos: “Eu devo 100 francos ao Sr. Michel, Alfaiate” pode ler-se, em Stendhal (citado em FARID CHENOUNE - *A History of Mens Fashion*, pág. 46).

Existem dois tipos de clientela, refere um expert da época “os bons, que não pagam com muita frequência, uma vez em cada ano ou dois, e, em alguns casos três e quatro, e os maus que não pagam em absoluto”. (*Louis Huart, Physiologie du Tailleur*, Paris, sem data).

Os que nunca pagavam em absoluto, eram os mais seguros por terem ligações à alta sociedade, ou então por possuíram uma reputação de elegância, da qual o alfaiate(imagem25) também beneficiava, como era o caso

de Beau Brummell. Os lembretes e as visitas para reclamar o que era devido, raramente produziam o efeito desejado. O recurso à lei, no entanto poderia prejudicar a sua reputação, e então por isso a maioria dos alfaiates preferia por isso, submeter-se humildemente.

Os *Dandies* de Balzac (Honoré de Balzac 20 May 1799 – 18 August – escritor francês, autor da novela *La Comédie Humaine*, é considerado um dos fundadores do realismo na literatura europeia), devido à sua observação aguçada a detalhes e representação não-filtrada da sociedade, eram a perfeita encarnação para os alfaiates do tipo de cliente duvidoso, porquanto estes haviam feito um ponto de hora de nunca pagarem as suas contas, em imitação à tradição aristocrática que sustentava a tese de que só um tipo de dívida tinha reembolso merecido, uma dívida de honra para com um par.

O dandismo francês, correu durante o século XIX, e compreendia duas fases. A primeira durante a primeira metade do século, por volta de 1830, e a segunda durante a década de 1860. A vida de Balzac correu em paralelo com a primeira.

Importado para a França a partir da Inglaterra no início do século XIV, chegou acompanhado de um vocabulário adequado em inglês, incluindo seu próprio nome, e constituiu novo fenómeno no trajar masculino.

“Dressed to the nines, they exhausted their intellect on witty repartee and shallow philosophy, much along the lines of the Englishman Beau Brummell, (1778-1840). The 19th-century dandy still lived for elegance, but unlike his predecessors, was never conspicuous or if he was, then only by dint of his exaggeration of current style. He hired the best tailors and wore the most perfect cuts and the finest fabrics. His necktie was always immaculate and his behavior impeccable. The dandy believed himself to be imminently superior to the trivial bourgeois world and its mundane routines.” (Lehnert, p. 93)

“Vestidos cheios de estilo, eles esgotaram o seu intelecto em réplicas espirituosas e numa filosofia superficial, muito semelhantes ao inglês Beau Brummell (1778-1840). O *dandy* do séc. XIX que ainda vivia para a elegância, mas, ao contrário dos seus antecessores, nunca foi notório e, se o era, apenas pelo exagero do estilo actual. Ele contractou os melhores alfaiates e usava os cortes mais perfeitos e os melhores tecidos. A sua gravata estava sempre imaculada e o seu comportamento era impecável. O *dandy* acreditava ser iminentemente superior ao mundo trivial burguês e as suas rotinas mundanas.” (Lehnert, p. 93)

O próprio Balzac estava mostrando uma grande curiosidade sobre esse fenómeno, tanto por si mesmo, como em termos literários. De vários testemunhos, sabemos que ele fez o melhor para parecer bem e estar bem preparado, até para se tornar ele próprio um *dandy*, mas tanto quanto se sabe nem sempre foi este o resultado obtido. Todo o século XIX esteve corrompido com o mesmo desdém para com os comerciantes. “Nove alfaiates fazem um homem” diz um antigo ditado britânico. A importância assumida pelos “man

– *makers*” num mundo de mercado livre onde a aparência pessoal era um dos sinais mais reveladores da competição social apenas aumentou este desprezo.

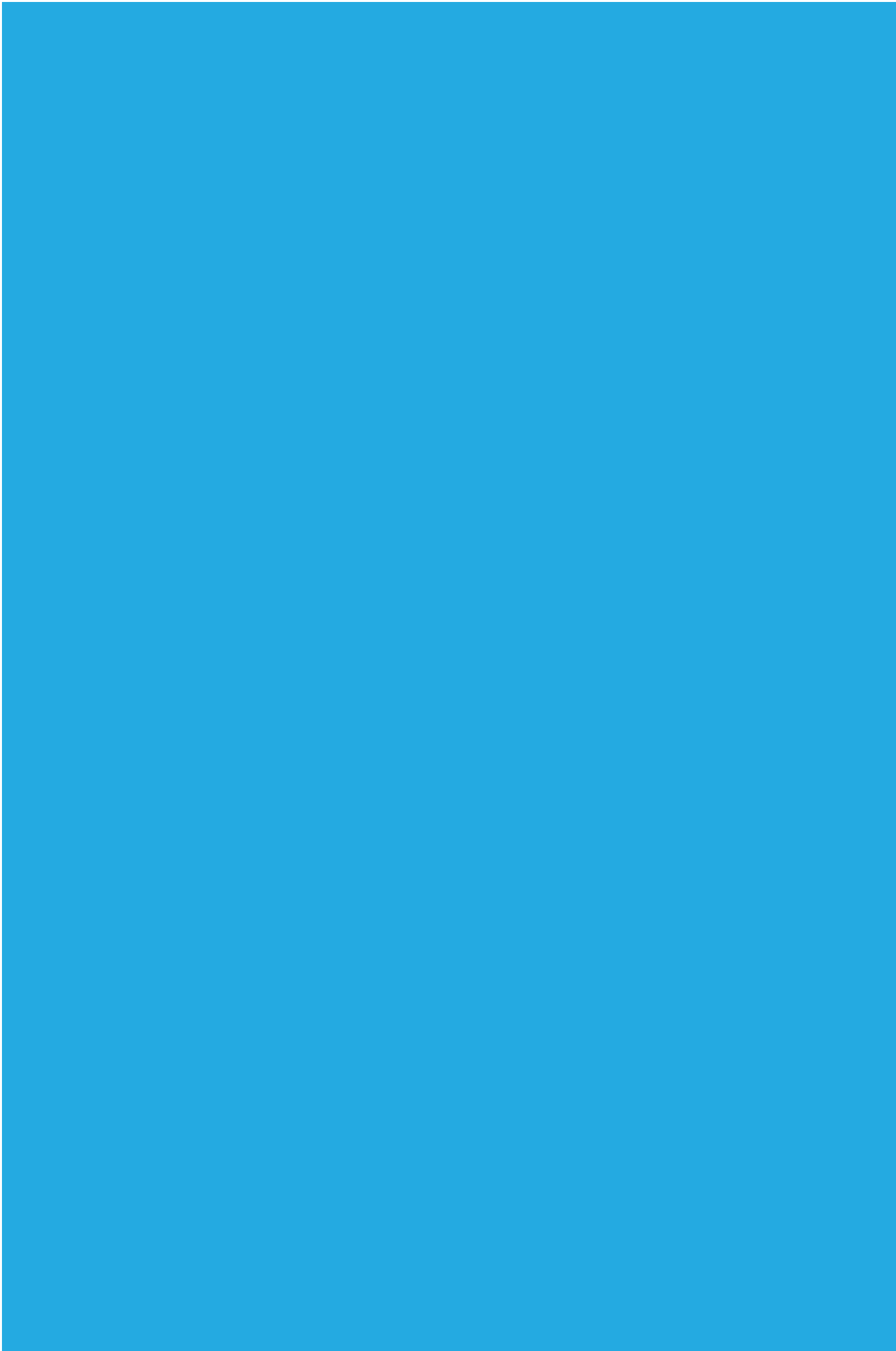
Isto tornou-se doravante no lado inverso, no lado negro da admiração expressa por alfaiates como Humann no ano de 1830. Na honra suprema prestada a um comerciante, Humann não ia a casa dos seus clientes- eles vinham até ele. (GONCOURT, 1989).



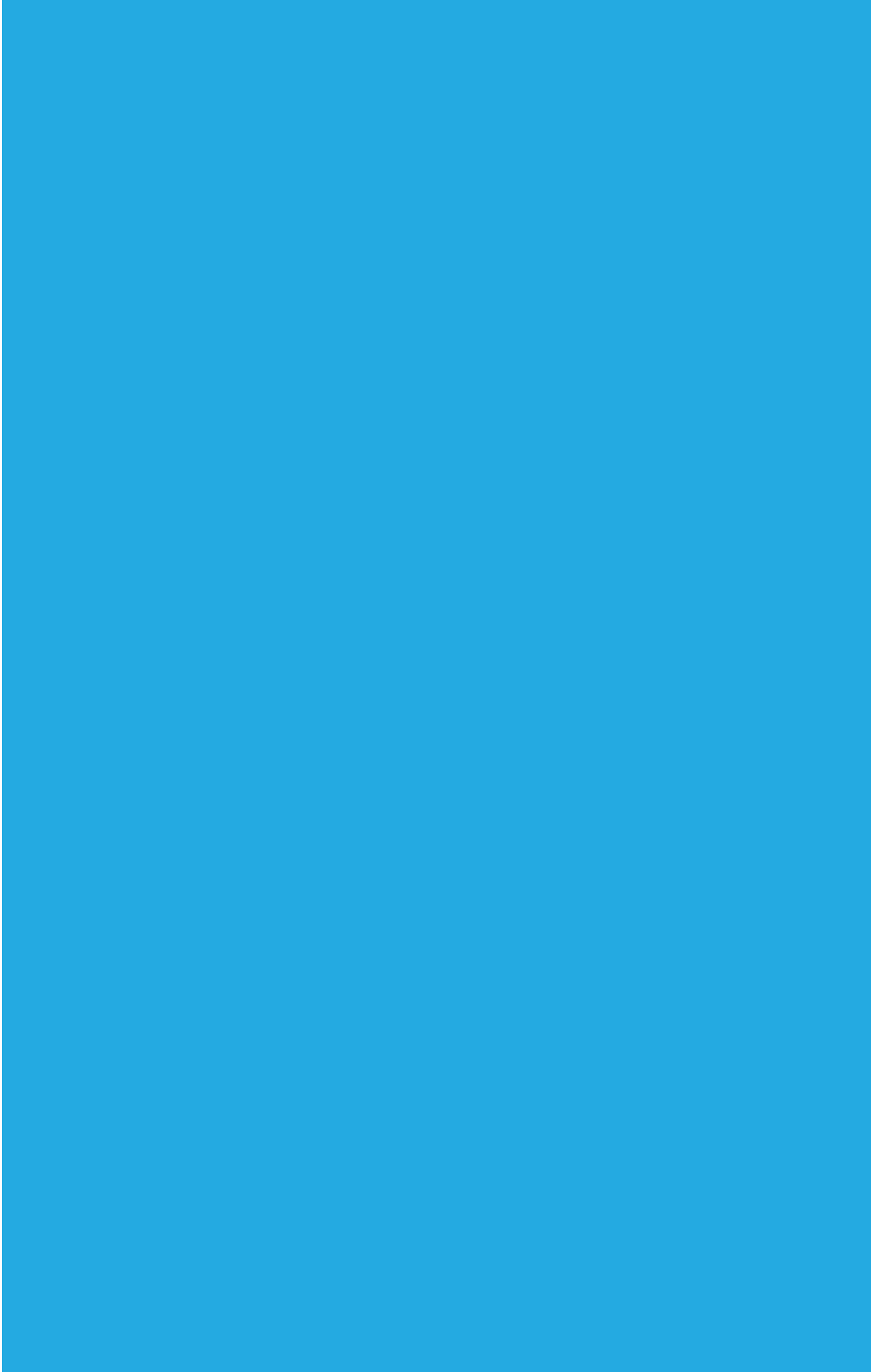
Img. 25,
Alfaiates a trabalhar,
s.a, 1948

Este presente capítulo, resume-se às vivências, antes da fita métrica, assim como, o dia-a-dia de um alfaiate, anterior e posterior a esta criação. Este capítulo também resume as metodologias de confecção assim como a sociedade via um alfaiate, desde a pessoa que recorriam para os vestir, como o ditador do vestuário da altura, como o ditado que equiparava um alfaiate a um ladrão.

Neste capítulo é possível concluir o trabalho duro, a técnica inigualável á perícia do molde que esta Arte exige.



6. INDÚSTRIA DE CONFECÇÃO



*“The ready-made clothing industry is, perhaps,
the single most important industry in the
economic industry of the western world.”*

-(GODLEY, 2013, P.3)

“A indústria do pronto-a-vestir, é,
provavelmente, a indústria mais
importante da história da economia do
mundo ocidental” -T.L

Uma vez que o objetivo da parte projectual desta dissertação é a produção de roupa que cruza técnicas requintadas da alfaiataria em conexão com a tecnologia industrial, é de igual modo, justo que a presente investigação passe também um pouco pela história da Indústria, começando por contextualizá-la, iniciando-nos naquilo que lhe deu berço, a Revolução Industrial, e o impacto desta na produção do vestuário.

6. Indústria da Confeção

A Revolução Industrial teve início em Inglaterra no século XVIII e assinala-se por um conjunto de transformações económicas e sociais que levaram à aceleração do crescimento económico (HOBSBAWM, Da Revolução Industrial Inglesa, ao Imperialismo 1969). Este marco substituiu gradualmente o trabalho artesanal de produtos manufaturados de produção unitária pela produção industrial, com o uso de máquinas que produziam em serie, logo, mais barato, e inseriu a possibilidade da utilização de uma mão de obra menos especializada, assalariada e sem necessidade de uma grande força muscular. Este marco histórico constituiu num processo de profundas transformações que mudou radicalmente a estrutura da sociedade nos mais vastos aspetos. Contudo, ela não foi produto do acaso.

A Revolução Industrial ocorreu graças ao melhoramento significativo que a Inglaterra promoveu no século XVIII nas vias de transportes e nas comunicações, assim como, houve também um crescimento do mercado consumidor interno e das exportações. Além disso, o Estado britânico desempenhou um papel fundamental como fomentador das atividades económicas na ação e proteção dos interesses dos industriais. Outro factor determinante foram as profundas mudanças na relação entre o campo e a cidade. O êxodo rural forçado, decorrente dos *enclosures* e a crescente necessidade de força de trabalho exigida pelo avanço industrial fizeram surgir grandes metrópoles. Antes desse período as pessoas viviam no campo, produzindo em pequenos lotes de terra o suficiente para sua subsistência e da sua família, além de alguns excedentes comercializados para a obtenção de reservas de capital para os períodos de dificuldades. A produção agrícola de subsistência, ou campesinato (HOBSBAWM, 1969), foi gradativamente sendo substituído pela produção

agrícola comercial, em extensas propriedades rurais, cada vez necessitando de menor número de mão de obra, o que levou ao deslocamento dos camponeses para as áreas urbanas, formando um grande contingente de reserva de mão de obra. Esses camponeses inicialmente foram trabalhar nas manufacturas, que funcionavam em linhas de produção e montagem, com cada operário cumprindo uma função, o que deu origem ao processo de divisão do trabalho, que diminuiu o tempo de sua realização e aumentou a produção. Com as inovações tecnológicas e a introdução da máquina no processo produtivo, surgiram as maquinofaturas, que levaram à substituição do operário artesanal pelo operário industrial.

As maquinofaturas, ao suprimir funções antes exercidas por operários, transformaram as relações de trabalho – o operário não era mais dono da matéria-prima, nem das máquinas (instrumentos de produção), condições indispensáveis ao capitalismo, e suas habilidades artesanais deixaram de ter a importância anterior, restando apenas sua força de trabalho, a qual era vendida de forma desfavorável, por baixos salários, insuficientes para garantir suas necessidades básicas e as de sua família. O processo de exploração continuada do trabalhador colocou em lados opostos empresários industriais e operários dos centros urbanos da Inglaterra dos séculos XVIII e XIX. Os industriais argumentavam que a liberdade econômica era fundamental para continuar a desenvolver a indústria. Já os operários, sujeitos a baixos salários e a jornadas diárias de trabalho entre 15 a 18 horas, passaram a se organizar em sindicatos e a fazer greves reivindicando melhores condições de trabalho e salários. (RODRIGUES, “O Trabalho Feminino Durante a Revolução Industrial”, 2015).

Além disso, outros três elementos foram determinantes para que a Revolução Industrial tivesse espaço para o seu desenvolvimento. Primeiramente a existência de um grupo de empregadores capitalistas que tiveram à sua disposição uma classe de trabalhadores que nada possuíam e que para satisfazer suas necessidades se obrigavam a vender sua força de trabalho em troca de salários. Em segundo, a produção na fábrica que funcionava por meio de uma combinação de máquinas especializadas com trabalhadores especializados, com longos anos de aprendizado nos ofícios. E o terceiro elemento era a existência de número razoável de homens vocacionados para o negócio, para a acumulação, que procuravam acumular riqueza por meio do lucro. Esses homens nada viam de errado neste novo sistema e não faziam distinção entre os aspectos sociais e os aspectos técnicos. (HOBSBAWM, 1978).

O que mudou radicalmente a Inglaterra e fez com que a Revolução Industrial “detonasse” foi o algodão. Embora a Revolução Industrial não se resume ao algodão, este foi determinante para que o marco ali se manifestasse. Pois foi com a indústria do algodão que mudou a forma e o ritmo de produção. Daí a adiante a produtividade passou a se multiplicar de forma rápida e permanente. Dessa forma, o sistema incontrollável do capital ganhou forças e

o ritmo de valorização dos investimentos conduziu à expansão num patamar jamais visto.

A Revolução Industrial, nos seus primórdios, não necessitou da ciência nem da tecnologia para arrancar. Tinha a ciência e a tecnologia avançada para a época, contudo as pessoas não se interessavam por elas nem eram persuadidas a usá-las. Nesse sentido a Revolução Industrial foi simples, pois resultou de ideias e dispositivos simples, antigas, pouco dispendiosas, mas produziram resultados espetaculares. Nesse contexto o pensamento humano escudou-se numa situação mais pragmática, para problemas solúveis. (HOBBSAWM, 1978, p. 53-55). Tudo isso afectou de forma drástica o mundo do laboral, o carácter da produção e as relações humanas. Sendo assim, é necessário compreender que a Revolução Industrial foi um processo extenso que ocorreu primeiro na Inglaterra e depois se expandiu para outros países, provocando um salto qualitativo no capitalismo. Essas transformações permitiram ao capital desenvolver uma subsunção real do trabalho, pois este conseguiu impor a passagem do trabalho artesanal para o trabalho manufatureiro e, posteriormente para a grande indústria fundada no sistema de máquinas. A mulher também foi obrigada a encarar o trabalho fabril (imagem 26), pois os salários dos trabalhadores masculinos, que eram considerados chefes de família, foram profundamente encurtados e não asseguravam a subsistência familiar. Isto mudou radicalmente a vida das mulheres. (BOTTINI, BATISTA, 2013, p.4).



Img. 26,
Mulher, homem e
rapaz na fábrica, s.a,
1905



Img. 27,
Mulheres na fábrica de
algodão,s.a, 1845

As indústrias têxteis e de confecção são, regra geral, das atividades fabris a serem instaladas num país, assim como são das que detêm mais mão-de-obra, assim, empregando um número generoso de locais. Estas, também são das atividades industriais mais antigas da humanidade, utilizam métodos e procedimentos deveras reconhecidos e, actualmente, tecnologia de conhecimento universal. Sendo um dos sectores mais antigos da história do desenvolvimento industrial, a indústria têxtil e de vestuário é frequentemente referida como uma ‘indústria tradicional’, como um sector pertencente à chamada ‘velha economia’. Não obstante, tal facto, a indústria têxtil e de confecção europeia sofreu esforços importantes de reestruturação e modernização nos últimos quinze a vinte anos, tornando redundante cerca de um terço da força de trabalho total, aumentando a produtividade em toda a cadeia produtiva e reorganizando a produção, assim como, produtos inovadores e de alta qualidade.

Como exposto por Werner Stengg, em *The textile and clothing industry in the EU*, 2001, “a indústria têxtil e de roupas (indústria de T/C, como se refere ao longo do documento) é uma indústria muito diversa e heterogênea, da qual tinha o que se pode chamar de monopólio de produtos, desde de particulares, famílias, a empresas privadas.” As atividades da indústria variam desde a produção de matérias-primas (isto é, fibras naturais e artificiais) até à fabricação de uma panóplia de produtos semiacabados e acabados. É importante salientar que, só numa casa, estes produtos são extremamente recorrentes, tais como roupas, roupas de cama ou tapetes. Contudo, a indústria têxtil e de confecção não são completamente independentes, estas se relacionam com o sector agrícola a certo ponto, como por exemplo, quando há necessidade de matérias-primas de fibras-naturais, como algodão ou lã, assim como com a indústria química, no que toca ao tratamento da gama de fibras sintéticas, como o *nylon* e o poliéster.

Como afirma Werner “difícilmente outro sector industrial poderia prescindir dos chamados têxteis técnicos (ou industriais), pois estes incluem produtos tão diversificados como filtros, correias transportadoras, fibras ópticas, têxteis para embalagem, laços e fitas, air bags, materiais de isolamento e de cobertura, etc.”

Este sector, têxtil e de vestuário, tem um papel muito importante na indústria Europeia, pois emprega mais de dois milhões de pessoas. Não só neste aspecto é de extrema importância para a sociedade, como também de grande importância para a coesão social e económica, a qual é ampliada pelo facto desta ser dominada por um grande número de pequenas e médias empresas, frequentemente concentradas em determinadas regiões, contribuindo, assim, em grande parte para a riqueza e património cultural dessas mesmas regiões onde se instalam. Assim como muitos outros sectores, a indústria de vestuário e a têxtil, foram atingidas pelo colosso fenómeno da globalização. Com isto, a Europa e os Estados Unidos deixam de ser apenas importantes produtores, mas também pontos de vendas atractivos para os países exportadores, muitos dos quais se localizam no sudeste da Ásia.

É importante salientar que, como refere Stengg (2001), muitos dos países em desenvolvimento, assim como os menos desenvolvidos, combinaram os baixos custos salariais e equipamentos têxteis de alta qualidade com o know-how captado das indústrias dos países mais desenvolvidos, entrando assim na competição de produção têxtil e de vestuário.

No período compreendido, segundo a Prof. Cristiane Lidório (2008) entre 1900 a 1925 surge uma mudança na indústria de confecção: a confecção feita à mão dá a vez, gradualmente, à confecção industrializada. Um dos factores que contribuíram para esta mudança foi a introdução da esquematização do trabalho ou seja, a confecção de um artigo que posteriormente se realizava de uma vez só, passa a ser executada em diferentes operações, fazendo com que cada uma delas seja realizada por um operador em uma determinada máquina especializada para tal efeito. Entre 1940 e 1950, a engenharia industrial começa a influenciar as práticas e os procedimentos usados na indústria de confecção.

Consequentemente, as fábricas adoptam métodos científicos para solucionar problemas de planeamento e de produção, através de cronogramas e do controlo de produção. Simultaneamente, os fabricantes destes equipamentos reconheceram a importância de fabricar máquinas de costura com maior velocidade e outros tipos de equipamentos mais especializados, o resultado deste melhoramento resultou num aumento de produtividade nas fábricas.

O momentâneo pós-Segunda Guerra Mundial teve como marco o advento de problemas de balanço de pagamentos nos países desenvolvidos, o que foi utilizado como pretexto para a adoção de certas medidas, apesar dos esforços de liberalização por parte do GATT. Segundo Reis (1999, p. 405), o GATT foi criado em 1947 com o objetivo de ser provisório até a criação de um organismo permanente, a Organização Internacional de Comércio, cujo projeto de criação fracassou). “Os acordos bilaterais entre países importadores e exportadores de têxteis e artigos de vestuário para impor restrições quantitativas às importações desses produtos (...) originam na segunda metade do século XX” (KUYAWAMA, CORDERO, 2005, p. 19). Este período viveu um rápido aumento das exportações de produtos têxteis e confeccionados por parte dos países em desenvolvimento, devido à facilidade com que tinham acesso às matérias-primas e aos baixos custos de produção, em especial, os salários.

Como exposto por Sílvia Mendes esses produtos chegavam aos países importadores a um preço inferior ao praticado internamente, criando, assim, problemas aos produtores locais. “Inicialmente, como forma de tentar impedir um abrupto aumento das importações, foram criadas as chamadas “restrições voluntárias às exportações”, ou seja, eram realizadas negociações individuais entre os governos para limitar a quantidade de produtos exportados. Posteriormente, surgiram os acordos comerciais que tinham o intuito de regulamentar de forma mais sistemática o comércio internacional no setor têxtil-vestuário.” (MENDES, 2007, p.13).

Os países desenvolvidos preservaram a sua indústria têxtil por mais de 40 anos desde o Long Term Agreement Regarding International Trade in Cotton Textiles, assinado em 1962. Essa preservação, segundo Gabriela Amaral (2016, p.10) contém “medidas de quotas que desregulam a orientação natural de vantagens comparativas, onde países em que a vantagem não existe acabam por receber um incentivo para entrar no mercado”. Desde então, que a indústria têxtil se tornou num dos sectores mais regulamentados do comércio mundial. Em 1974, sendo governadas pelo Acordo Multifibras (Multifibre Agreement – MFA), as quotas da indústria têxtil começaram a ser negociadas bilateralmente. Esta foi uma das tentativas para proteger a indústria local, estabelecendo quotas aos produtos que ameaçavam a economia importadora.

O MFA expandiu a cobertura do acordo anterior para fibras sintéticas e lã, afectando assim, praticamente todas as fibras. Enquanto países em desenvolvimento competitivos ganhavam importantes fatias do mercado têxtil, suas oportunidades de crescimento de exportações estavam cada vez mais restritas. (Amaral Faria, 2006, p10). O crescimento da participação dos países em desenvolvimento preocupava cada vez mais os países desenvolvidos, sendo assim, uma ameaça para as suas indústrias locais. O MFA durou até o fim de 1994, com o Acordo de Têxteis e Vestimentas (ATV) da OMC (The WTO Agreement on Textiles and Clothing – ATC). Este seria

um instrumento transitório à liberalização plena e os seus principais tópicos elucidariam a cobertura do acordo, através de uma listagem dos tipos de produtos especificados, o programa de progressiva integração desses produtos nas regras do GATT e as regras para um processo liberalização de progressivo aumento das quotas até que sejam totalmente removidas. Não obstante, o novo acordo tinha como meta estabelecer um mecanismo de defesa no que tocava a atender a novos casos de danos ou ameaças a produtores locais durante o período transitório, estabelecendo o Conselho de Monitoramento Têxtil (Textiles Monitoring Body – TMB). (FARIA, 2006,p.11).

O Conselho de Monitoramento surge com o objectivo de supervisionar a implementação do ATV e examinar todas as medidas tomadas deste acordo, para assim assegurar que estes estavam em conformidade com as regras. Em termos matemáticos, o ATV tinha como meta estabelecer um programa de integração para retirar as cotas de importação em um período de 10 anos. O acordo estabeleceu pontos iniciais mínimos para integração de produtos têxteis e vestuário em 4 passos sucessivos: 16% dos produtos foram integrados em 1º de janeiro de 1995, outros 17% em 1º de janeiro de 1998, adicionais 18% em 1º de janeiro de 2002 e os restantes 49% até 1º de janeiro de 2005, completando o programa de integração do ATV. Até 1º de janeiro de 2002 já existiria um mercado livre para 51% dos produtos sob a cobertura do ATV. Entretanto, produtos que realmente interessavam aos países em desenvolvimento estavam em sua maioria limitados até a última fase do programa de liberalização. O programa contava com itens que não estavam limitados por quotas prévias, assim como produtos restringidos por tais, e, no processo de negociação do ATV, a selecção dos produtos nas fases do ATV ficou a cargo dos países que faziam as restrições. Esses países, consequentemente, optaram por colocar produtos que já não estavam sob restrições de quotas nas primeiras três fases do processo de integração.

Segundo dados da OMC, a União Europeia e os Estados Unidos tinham 50% das importações de têxteis restritas por quotas. A existência do artigo 6 do Acordo de Têxteis e Vestimentas prevê mecanismos transitórios de salvaguardas especiais para proteger os membros da OMC de surtos de importações durante os períodos de transição de produtos que ainda não foram integrados às regras do GATT e que não estejam sob regime de quotas. Essa cláusula é baseada num alinhamento entre dois países. (FARIA, 2006) Primeiramente, o membro importador deve determinar que o total de importação de um determinado produto está a causar danos ou a ameaçar a sua indústria local e assim determinar a qual membro tal dano pode ser atribuído. Com isso, o membro importador entra em negociações com o membro exportador. Se tal acordo não for resolvido no prazo de 60 dias de negociações, pode inclusive aplicar salvaguardas de maneira unilateral. A quota não deve ser inferior ao nível de importação dos últimos 12 meses e a acção só pode permanecer em vigor num prazo máximo de 3 anos.

Analizando a organização internacional do setor têxtil-vestuário pós Segunda Guerra Mundial, Gereffi (1994) afirmou que esse sector se caracterizava por ser uma cadeia de commodities liderada pelos compradores. Isso significava que as grandes empresas de marca actuavam no topo da pirâmide. São essas empresas que organizam a rede de produção descentralizada entre os países em desenvolvimento. De acordo com o autor, esse tipo de cadeia é característico de indústrias intensivas em trabalho. Gereffi (1994) concluiu que padrões de localização de subcontratação global na cadeia de têxteis e vestuário, as empresas mais orientadas para moda subcontratavam a países que ofereciam maior qualidade e menores prazos de entrega como Itália, França e Japão. Lojas que possuem marcas próprias subcontratam dos países asiáticos e de exportadores com melhor localização, como Brasil, México e Índia. Já grandes cadeias de venda, que vendem produtos massificados, de preços baixos, subcontratam da China, Tailândia, Malásia, Filipinas e Indonésia. Em conclusão, tanto Gereffi (1994) como Sílvia Maria Ferreira Mendes (2007) afirmam que quanto maior a necessidade de qualidade e prazos de entrega curtos, subcontrata-se de determinados países que podem oferecer essas condições. Geralmente, segundo Ferreira Mendes (2007) são os países em desenvolvimento que participam activamente na rede de subcontratação global ativamente há mais tempo. Por outro lado, quanto menor a necessidade de qualidade e maiores os prazos de entrega, subcontrata-se de determinados países, menos desenvolvidos, que oferecem esses elementos. O nome dado por Gereffi (1994) a este processo de distribuição da produção entre os próprios países em desenvolvimento foi “fabricação triangular”.

Relativamente ao acordo transitório, em 31 de dezembro de 2004, este é dado como concluído. Não obstante, a OMC ainda controla a progressão da liberalização que ainda não é íntegra. A escolha pela liberalização pode ser compreendida num contexto mundial para melhor alocação de recursos, já que, hipoteticamente, se todos os países fossem livres, o mercado estaria numa situação ideal de comércio. Todavia, para que os países queiram liberalizar seus mercados, existe a necessidade de conceber uma vantagem individual. Existe um lobby de produtores nacionais nos bastidores das atitudes protecionistas, sem falar de um medo de abrir um caminho sem retorno para o desemprego com a queda da facturação da indústria nacional menos competitiva. (FARIA, 2006).

Segundo Werner, dá-se a conclusão em 2005, do processo de liberalização do comércio - iniciado em 1995 com a assinatura do Acordo da OMC sobre Têxteis e Vestuário (ATC). Isso trará uma nova ordem mundial ao comércio de têxteis, uma vez que grandes nações têxteis como China, Índia ou Indonésia não serão mais confrontadas com restrições quantitativas ao exportar para a UE ou os EUA. Werner questiona a hipótese da indústria europeia ser capaz de permanecer como um participante global também no novo Millenium, respondendo que só dependerá de sua capacidade de

melhorar consistentemente a sua competitividade (por exemplo, através da inovação, aumento do uso de tecnologias da informação e comunicação, foco claro em produtos de alta qualidade e / ou conteúdo de moda, a deslocalização de atividades altamente intensivas em mão-de-obra, etc.), como também nas competências de negociação dos negociadores comerciais da UE que lutam por mercados mundiais verdadeiramente abertos, pois muitos mercados de exportação com potencial estão ainda fechados devido a uma vasta variedade de barreiras tarifárias e não tarifárias do comércio.

6. 2. A cadeia têxtil

O complexo têxtil contém vários segmentos desde a produção de fibras, a fiação, a tecelagem e/ou a malharia, ultimação com destino final à confecção, segmentos dos sectores de agro-indústria, químico e de capital também são incluídos na cadeia têxtil, como responsáveis pelo fornecimento de matérias-primas e de equipamentos industriais.

Cada um desses segmentos tem o seu próprio arquétipo de comportamento económico, com especificidades relativas à matéria prima, tecnologia, mercados, etc. Estes podem também ser fases sequenciais dentro da uma mesma empresa têxtil que, dependendo do grau de integração, pode dedicar-se a uma, algumas ou mesmo a todas as etapas de produção. As empresas integradas, normalmente, produzem dos fios, a chamada fase de fiação, até ao acabamento final do tecido, e algumas vão até a confecção. Esses sectores são interdependentes e apresentam elos entre si, assim como com outros sectores industriais. O processo de produção têxtil é, relativamente linear e independente: o resultado de cada etapa de produção pode alimentar a etapa seguinte independente de fatores como escala e tecnologia de produção. As máquinas de produção têxtil foram desenvolvidas para a produção de fios e de tecidos e as fibras são usadas para fabricá-los. (LIDÓRIO, 2008, p.4).

Os artigos fabricados ao longo da cadeia produtiva têxtil podem ser catalogados em quatro segmentos: Fios têxteis: estes podem ser naturais ou sintéticos ou até uma combinação entre ambos.; Tecido, que é o dito produto final da tecelagem (imagem 27); Malha ou tricô, que dispensa a necessidade de fios de trama, sendo produzido a partir de um ou mais fios que se entrelaçam entre si, feitos à mão ou à máquina. E por último as confecções: constitui o produto final da cadeia produtiva têxtil-vestuário. Toda a empresa tem a sua própria filosofia no que diz respeito ao mercado e a quem o seu produto deve atingir. O produto é o centro da empresa, tal exige o conhecimento de todas as condições actuais determinantes, desde sua concepção até à sua distribuição.

Segundo a professora Cristiane F. Lidório, é a partir do produto que se determina a previsão de vendas, a necessidade dos recursos financeiros, o dimensionamento dos materiais, dos equipamentos e da mão-de-obra necessárias assim como a previsão do lucro.



Img. 28,
Material têxtil,
s.d, s.a

No momento do desenvolvimento de novos produtos, no lançamento de coleções, a empresa deve voltar-se incisivamente para a captação dos desejos e necessidades dos seus consumidores isto é público-alvo. Pois serão estes desejos e necessidades, condicionado pelos objetivos gerais da empresa, a disponibilidade e o uso efetivo dos recursos, que orientarão o processo de criação. Factores como os objetivos gerais da empresa e a disponibilidade e o uso dos recursos, são sempre considerados no processo criativo.

Relativamente à concretização do processo de construção da roupa, este inicia-se com o desenho das ideias do modelo que dará ímpeto ao resto do processo, através de metodologias de criação projectual. Após tal estar finalizado surge então a etapa de modelagem, etapa esta que consiste no desenvolvimento dos moldes a partir do desenho do designer, obedecendo às medidas da tabela adoptada. Seguidamente, esses mesmos moldes, através do que se designa de protótipo, seguem para a fase de corte. Nesta fase, trata-se de proceder ao corte do molde no tecido que foi escolhido para o produto final.

Concluído tal processo, seguem os componentes cortados e catalogados devidamente, para a linha de montagem do produto, onde as peças de tecidos cortadas serão unidas passando por diversas operações e máquinas destinadas a cada efeito. Uma vez concluída a montagem do produto, este mesmo passa por uma primeira fase de prova, isto ainda sem estar com os acabamentos.

A fase de acabamentos é feita posteriormente ao sucesso da primeira prova, onde as operações de finalização da roupa são executadas, operações estas que vão desde a limpeza, colocação de botões, caseamento, etc. passando de seguida para a segunda prova, a qual será a definitiva e onde será aprovada e catalogada como a matriz da peça piloto. Piloto é o nome dado à peça que servirá de base para a reprodução; ao modelo, dá-se o nome de protótipo. Para finalizar todo este processo de concretização do piloto, será feita a ficha técnica do produto, que será realizada com um desenho da peça e a análise técnica da peça. (LIDÓRIO, 2008, p.8).

A Ficha Técnica tem por objetivo definir tecnicamente o modelo, ou seja, o produto, para que os departamentos de engenharia de produção, custo, planeamento de controlo de produção (PCP) e para as linhas de produção. A ficha deve conter todas as informações pertinentes a todo o processo de produção (desenhos técnicos, frente, costas e se necessário, interiores e laterais, informações sobre matéria-prima e o modo de produção, tudo detalhadamente) para que os diferentes sectores (modelagem, encaixe, corte e produção) consigam assim, cumprir com a melhor precisão e exatidão as etapas da produção. É um documento de extrema importância que deve ser lido por todos os sectores da empresa, pois consiste num dossier técnico da peça. É necessário ainda que todas as partes componentes da ficha estejam perfeitamente legíveis e de fácil compreensão, pois qualquer erro que surgir por falta de entendimento, poderá acarretar inúmeros problemas, tal como os referidos pela Professora Cristiane F. Lidório:

- Referências trocadas;
- Quantidade maior ou menor de matéria-prima e aviamentos;
- Falha na determinação dos custos, etc.

Cada empresa desenvolve a ficha técnica de acordo com suas necessidades e a sua realidade. Os critérios são estabelecidos de acordo com o tipo de produto e a organização da sua produção. No entanto, para que esta seja o mais completa possível, recomenda-se que ela contenha:

- O cabeçalho: referindo o nome da empresa (logomarca), a data, a colecção, o nome da peça (tipo de produto), sua referência, uma breve descrição (ex. saia balonê), designer responsável, código do molde e modelista responsável.
- O desenho técnico: de frente, de costas e, se necessário, de lateral e interiores (forros, etc)
- Os dados dos materiais a serem utilizados:

Matéria-prima:

- a) Principais tecidos: fabricante, fornecedor, largura, quantidade consumida, preço em metros ou quilos, referência, composição, variantes de cores e valores percentuais de encolhimento.

b) Materiais auxiliares: entretelas, forro e outros com suas especificações. Aviamentos: ex.: botões, zíper, cordões, etc.

Deverão ser especificadas as variantes de cores, referência, tamanho, quantidade consumida, fornecedores e preço por unidade. Linhas e fios – titulação e consumo.

- As etiquetas: marca, tamanho, composição do tecido, tipo de etiqueta e local a ser colocada.
- Ultimação ou Acabamento: quando o produto irá passar por um processo de transformação antes ou após a confecção, como: tingimento, estamparia bordado ou lavagem.
- A grade de escala de tamanho: quadro com os tamanhos e o número de peças que serão produzidas.
- Sequência de montagem: ordem em que a peça é montada/costurada.
- Sequência operacional: definição descritiva sobre as operações; as diferentes máquinas, ferramentas a serem utilizadas para todas as partes da peça; tipos de pontos; pontos por cm; perfil do ponto que serão utilizados.
- Tempo e metodologia: tempo de trabalho gasto em cada operação.
- O quadro da modelagem: as partes do molde desenhadas separadamente.
- A descrição da peça: como será passada e embalada (sacos de plástico, cabide, caixas de papelão, protetores para transporte e armazenamento, etc).

Posteriormente à de prototipagem, segue-se a etapa da de reprodução da roupa. A linha de produção divide-se em três etapas principais: a preparação, a montagem e o acabamento. Os diferentes tamanhos/escalas são desenvolvidos a partir do molde inicial, obedecendo a uma escala padrão.

Na primeira fase, a de preparação, inicia-se na fase, referida como o risco, os diferentes tamanhos são encaixados e marcados no enfesto (é a operação pela qual o tecido é estendido em camadas, completamente planas e alinhadas, a fim de serem cortadas em pilhas. O enfesto é feito sobre a mesa de corte que deve ser perfeitamente horizontal e ter 10% a mais para o manuseamento das máquinas do corte, analisado a posição dos moldes de modo a ter melhor aproveitamento do tecido.

Concluída esta fase, segue-se para o sector de corte, onde o tecido é organizado no enfesto garantindo o corte em grandes quantidades. Esta secção, a de corte divide-se em sete etapas; o armazenamento do tecido, a fase de risco e estudo de encaixe dos moldes no tecido, o enfesto, o corte, mais propriamente dito, a separação dos diferentes componentes, a marcação dos mesmo e o armazenamento dos lotes de componentes. Na segunda fase, a de montagem, repete-se o procedimento da fase de pilotagem, mas desta vez, em escala industrial, assim como a fase de acabamentos e de passagem a ferro, onde as costuras são passadas a ferro de modo a assentarem, e onde é possível marcar detalhes tais como dobras, vincos, pregas e o caimento. Após, inicia-se então a última etapa, a de controlo de qualidade. Depois de estabelecido

o padrão de qualidade deve-se dar formação aos operadores, por forma a minimizar os erros, os quais, surgindo, serão considerados por negligência destes. Eliminar defeitos no sector de corte para que o sector de costura não receba produtos de má qualidade prévia é uma prioridade.

Com a automatização, começam assim a diminuir os defeitos de fabrico. O controle de qualidade deve ter início na escolha da matéria-prima passando por todos os sectores desde de modelagem, corte, confecção, até chegar a secção de embalagem e expedição. (LIDÓRIO, 2008, p.26) Richard M. Jones em *The Apparel Industry*, 2002, p1 fala na palavra “*pipeline*”, esta implica que exista uma conexão lógica ou progressão entre as etapas do processo de conversão da entrada de um produto para o consumidor final. O termo “cadeia de suprimentos”, por outro lado, será reservado para situações em que as empresas, embora legalmente independentes, concordam em trabalhar juntas para alcançar um objetivo comum. É claramente possível que um “*pipeline*” exista, mas não seja organizado numa cadeia de suprimentos. De facto, pode-se argumentar que, durante muitos anos, o fracasso dos sectores de manufactura têxtil e de vestuário, em especial, no Reino Unido na obtenção de uma cooperação significativa foi um factor significativo na evolução dos dois setores.

Nas palavras do UK Fashion Report (EMAP, 1998/99, p. 154):

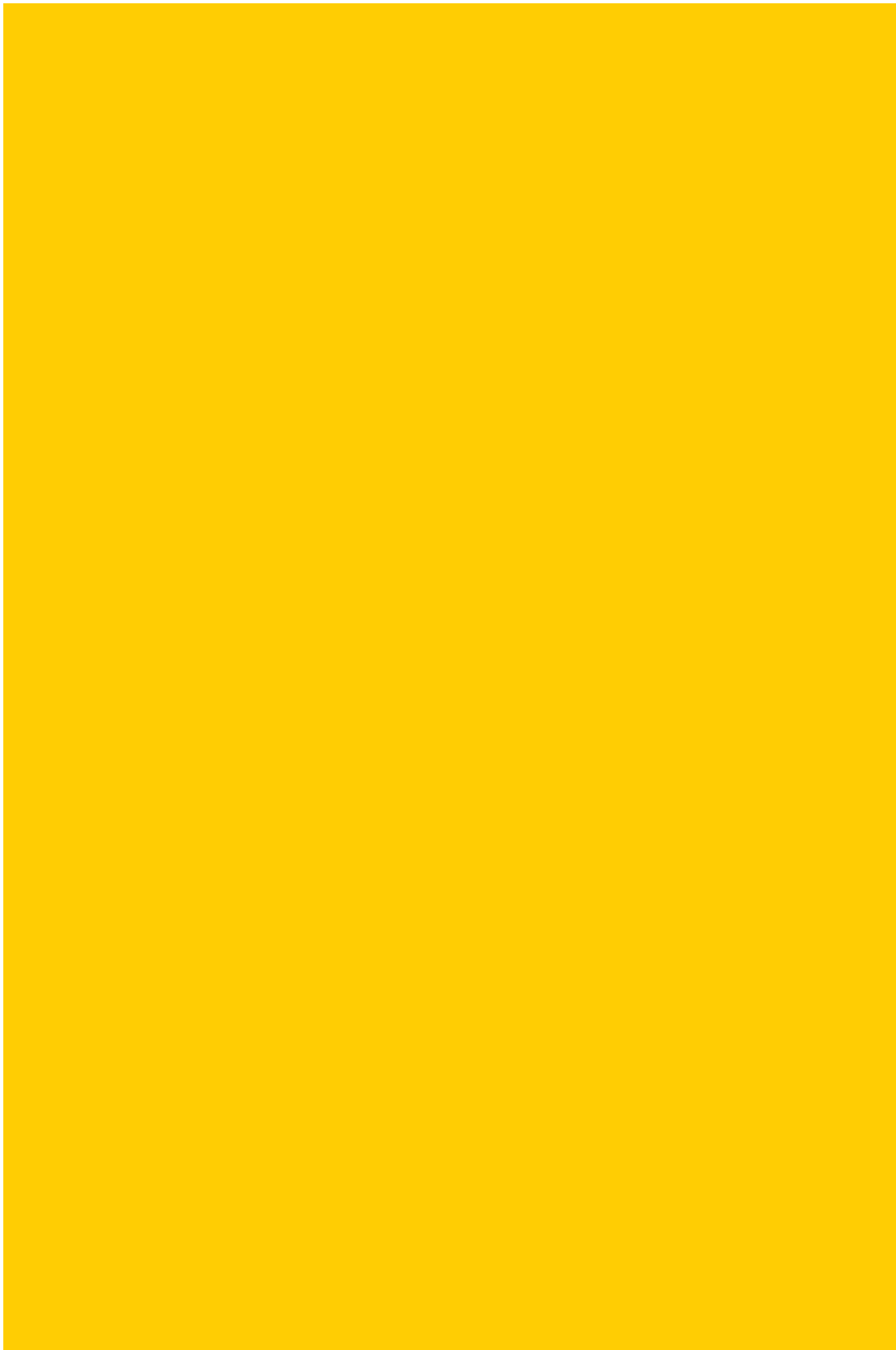
“A principal dinâmica que retém a indústria é o relacionamento amplamente contraditório entre fabricantes e lojistas. Isso inibe as melhores práticas e gera ineficiências da cadeia de suprimentos que contribuem para a falta de uma vantagem competitiva.”

Sobre este capítulo, pode dizer-se que, apesar de a Revolução Industrial ter dado o mote para o arranque e o melhoramento das condições, quer sejam as laborais, quer sejam à própria industrialização em si mesma, há que referir que esta não foi o fim da evolução desta indústria. Até aos dias de hoje as vicissitudes continuam a existir, pese embora não sejam as mesmas e vão mudando à medida que os mercados e a sociedade evoluem. Apesar do caminho realizado na indústria têxtil e do vestuário com a celebração de vários tratados e acordos, esta é um sector que se encontra em constante mudança e melhoramento, é um sector que se vai adaptando e alterando à medida da pressão e flutuação dos mercados e do seu funcionamento.

No interior duma indústria de vestuário, é de maximizar toda a importância atribuída a cada etapa, desde a confecção, do desenho, das fichas técnicas, passando pelo corte e pela linha de montagem. É também de igual modo crucial compreender como cada etapa funciona de modo a facilitar a construção da peça como um todo, contribuindo assim para o melhor sucesso possível do produto, em relação ao rácio produtividade/ custo/ qualidade.



7. PROJECTO



*“The beautiful is neither more nor less
than the promise of happiness.”*

-(BAUDELAIRE, 1972, s.p)

“O bonito não é, nem mais nem menos
do que a promessa de felicidade”.

-T.L

7.1 Projecto

Tendo como finalidade a consolidação dos conhecimentos adquiridos, a investigadora desenvolveu um projeto no qual utiliza conceitos e tecnologias abordados ao longo da investigação. A temática para a sua conceptualização consistiu em aliar diversos pontos de referências visuais do dandyism cruzando com ideias concebidas actualmente relacionadas com a temática, empregando um design mais moderno assim como peças não relacionadas directamente com o Dandyismo, mas que contudo a investigadora vê como uma modernidade no estilo.

Este projeto é composto por uma série de quatro looks, das quais se mantém o mote do *Dandyism* que são o casaco e o colete. A produção das peças visa a unir a Alfaitaria com a confecção Industrial, revistas na revisão literária. Procurou-se uma empresa que seguiu-se a mesma metodologia pretendida pela investigadora. Foi então que se encontrou o grupo Diniz & Cruz (pág.137) que se disponibilizou a patrocinar a investigadora, no sentido de produção das peças, assim como disponibilização de ajuda relativamente a modelagem, a disponibilidade da mestranda realizar um estágio, e a escolha dos tecidos, cores e acessórios.

Segue-se então a mostra projectual, assim como o inquérito realizado da qual serviu de base inspiradora, e a validação da mesma.

7. 2 Conceito

A inspiração para esta colecção-cápsula surge directamente do objecto de investigação desta dissertação: do *Dandyism*.

O *Dandyism* Europeu remete automaticamente para a imagem de “Beau” Brummel (imagem 12, pág 49), daqui retiramos um cavalheiro vestido com uma casaca, colete e *breeches*. Do *Black Dandyism*, remete-nos para o grupo *La Sape*, no Congo (imagem 18, pag 77), homens elegantemente vestidos de fato de 3 peças em cores vibrantes, que fazem um contraste gritante com a cor de pele negra. Destes dois tópicos; retiraram-se então os elementos da colecção - o fato , o colete e os *breeches* -, assim como a inspiração de usar cores para além do azul escuro e do preto.

Tendo em conta que a colecção tenciona ser para o homem contemporâneo, surge assim o quarto look, que será um macacão que juntará o moderno com o vestuário da altura.

A escolha de materiais foi feita com base em inquéritos ao público-alvo, masculino, concluindo que quando deparados com a palavra **dandy** a sua mente endereça automaticamente para os materiais seleccionados.

7.3 Grupo DINIZ & CRUZ

De modo a complementar a dissertação, e a atingir os objectivos propostos, for realizado um estágio no prazo de dois meses, de modo a que a mestranda, conseguisse recolher informação relativamente á questão de investigação proposta: “Poderá a produção industrial através do Design, reproduzir elementos visuais de qualidade do vestuário reconhecido na alfaiataria, nomeadamente pelos *Dandies* contemporâneos?”.

O grupo Diniz & Cruz, um grupo cuja confecção surge da confecção industrial cuidada através de elementos visuais e técnicas de Alfaiataria., surge como solução.

Durante o tempo no grupo foi possível, entender as metodologias de uma indústria de confecção, e também, fazer a confecção da colecção-cápsula.

O grupo Diniz e Cruz inicia-se a Agosto de 1972, quando decidiram criar uma equipa para fazer, a melhor confecção que se fazia, e ainda hoje se faz. Com designs que juntem mais atrevimento, mais cor, modelos diferentes, este grupo conseguiram a boa graça dos clientes, e conseguiram distribuir o seu produto por 30 países no mundo, incluindo China, segundo o senhor Cruz, na entrevista dada á TVI, no programa Você na tv a 19 de Outubro 2015.

Começam por visitar todas as feiras de tecidos existentes no Mundo. Fazem uma selecção dos tecidos, e é apartir daí que surgem as colecções.

O grupo Diniz & Cruz, que consiste em 2 marcas, uma feminina a “Dalmata”, e uma masculina “Do Homem”, uma fábrica, localizada em Alfragide e 2 lojas físicas, uma na avenida da liberdade, Lourenço & Santos e uma segunda na Graça sob o nome *San Giorgio*.

A fábrica encontra-se dividida em vários sectores, todos igualmente importantes, o sector administrativo, a area comercial, esta está responsável pela compra de tecidos, a procura de tendências, etc...esta area inclui a secção de *Showroom* (uma secção de amostra ao cliente do trabalho feito até então), o gabinete de Design, onde se encontram também agentes da marca, estes agentes estão responsáveis pelos seus clientes, e suas coleções, os agentes e o gabinete de Design trabalham, por vezes, em conjunto.

Segue-se então o gabinete de colecções, este gabinete é muito importante para a linguagem interna. Neste gabinete fazem-se as traduções do mundo externo para a linguagem interior do grupo. Ou seja, após a chegada dos comerciais das feiras internacionais, a recolha dos mesmos de tecidos e acessórios fica a cargo deste gabinete. Neste gabinete é criado itens dos tecidos com referencias internas, mediante cores e tipologias, para assim a facilidade e coerencia em ternos de comunicação entre a produção e os clientes.

O processo da peça inicia-se com o desenho dos moldes 2d, após tal feito irá passar para o gabinete “letra” onde iram ser digitalizados os moldes no gabinete na mesa “digite”. Tratar das variantes no modaris, onde se fazem as escalas de tamanho a pedido (os tamanhos variam ex: mercado francês, alemão) Passa então para o programa de Optiplan, onde se fazem as ordens de corte. Para o estudo de encaixe de corte, o programa utilizado é o Diamino.

Nesta fase é atribuido uma número a cada peça, a ordem vai para o armazém de tecidos onde este envia os metros para o corte, este irá para estender na mesa de corte, tecido, forro, etc, após este estar cortado irá para a colagem, e depois é marcado cada componente com um respectivo numero “quase como um puzzle” para que seja facilmente identificado o que junta com o quê.

Estes componentes são agrupados mediante as peças, e seguem para a linha de confecção onde se irá começar a montar a peça. Esta etapa está dividida em : montagem de frentes, montagem de costas, montagem de forros, montagem de mangas, tudo em separado, onde irá para uma segunda etapa onde se iniciar a montagem da peça num todo, após tal , seguirá a montagem do forro com o casaco, a viragem, e pormenores, finalizando assim com o fecho da margem da manga.

Após completa a peça, segue para a zona de engomagem, onde esta também se faz por partes, frentes, costas, mangas, forros. Finalizada estes processos a peça segue para o armazém de peças onde será enviado, ou recolhido, pelo cliente. É também contabilizado todo o processo em excel, esse ficheiro consiste numa tabela onde tem o numero de operações,

juntamente com as descrições, discrimina os sectores, as máquinas, o nome da operadora, e as percentagem dos tempos em cada operação, para assim calcular o tempo de produção de cada peça, esta tabela também inclui os nomes dos responsáveis de cada sector. Por exemplo; no Sector de frentes, onde se começa pela operação designada de Fr 1, sob a descrição de “Vincar pestanas”, no sector “Frentes”, na máquina “Especial”, está sob a responsável D^a Emilia. Este Sector finaliza com a operação descrita como “Colocar tiras nas aberturas”.

De seguida, surge o Sector de forros, este inicia-se pela operação designada por Fo 2, “Chulear traseiros e ombros”, sob a máquina “Brother”, este sector inclui operações como Fo 15, “Arcar capa de gola e pespontar, no sector de Golas, na máquina e manual, este sector, termina com a operação Fo 23, “passar palhaços”, na máquina “Ferro”. Segue-se então o sector de Mangas, onde é montado cada mangas individualmente. Estes três sectores estão sobre a responsabilidade de D^a Emilia.

Após as partes estarem montadas no seu individuo, passa assim, para o Sector de Montagem 1, iniciando com a operação MO! “coser angulo á banda” e finalizando este sector com a operação MO18A, “Picar Frentes, golas e aberturas”. O sector de montagem2 começa com a operação MF!, “virar e juntar mangas ao corpo” manualmente, finalizando com a operação MF16A “Mosquear e colocar penduro em meio forro”. Do ajustamento das golas, ao fechar as cavas, passar a ferro e o colocar da etiqueta é tudo feito no sector de Prensas.

Uma vez as peças concluídas, seguem para o armazém, onde será enviado para o cliente, ou esperar a recolha do mesmo.

7. 4. Fase projectual

Um vez que o projecto se concentra num grupo de homens em específico, os Dandies, para a realização da colecção-cápsula, foi necessário a realização de um inquérito de modo a saber o que estes mesmo procuravam.

Através da aplicação Instagram, e dos livros “*Dandy Lion*” e “*We Are Dandy*”, foi feita uma eleição de *Dandies*, da qual se entrou em contacto para que estes realizassem o inquérito em questão.

O inquérito esteve online em 2018, na qual foram contactados mais de 30 dandies. Obteve-se 36 respostas, das quais foram anónimas.

Após a análise das mesmas, iniciou-se o estágio no Grupo Diniz & Cruz, uma vez que um dos objectivos da dissertação é a produção industrial com detalhes de Alfaiataria, este grupo preencheu os requisitos, para que a mestranda, conseguisse realizar a produção da colecção-cápsula sob os conformes propostos.

Ao longo do estágio, a mestranda teve a chance de escolher os tecidos, cores e acessórios, apesar da limitação do stock existente do armazém do Grupo.

Com os esboços feitos, sempre tendo em conta que a confecção de fábrica já tem um arquivo de modelagem extenso, e de modo a facilitar ambas as partes, tendo em conta os recursos e o tempo, adaptou-se os esboços dos casacos, coletes e sobretudo aos já existentes do grupo.

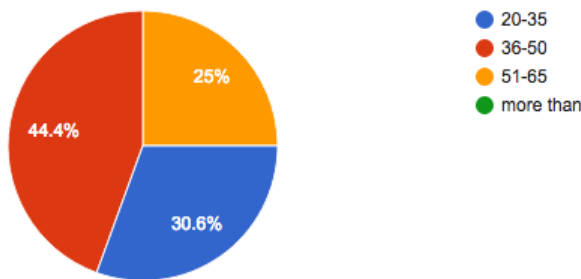
As peças acima mencionadas foram realizadas na fábrica localizada em Alfragide.

Relativamente às calças, e ao macacão, estes foram desenhados na íntegra pela mestranda, e a modelagem com a ajuda da modelagem base cedida no estágio. A confecção destas peças foi feita na fábrica em Vialonga.

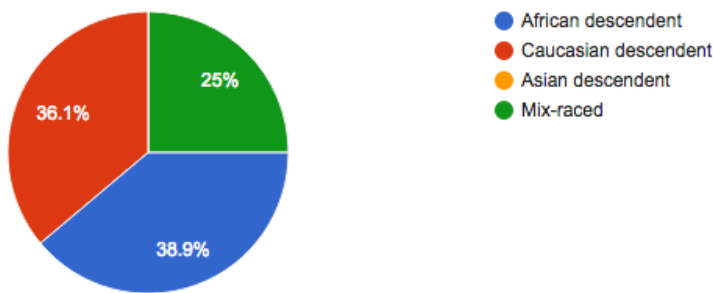
Neste sub-capítulo será mostrado as perguntas e as devidas respostas, de modo mostrando assim as devidas conclusões sob a qual se regeu a colecção-cápsula.

7. 4 .1 Inquérito e respostas

Age:
36 responses

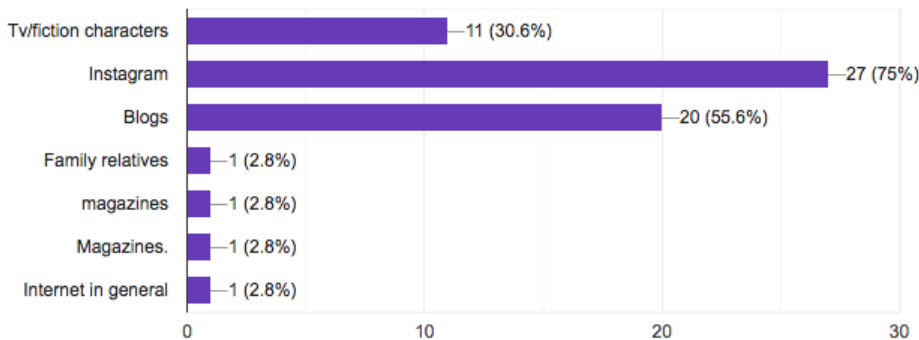


36 responses



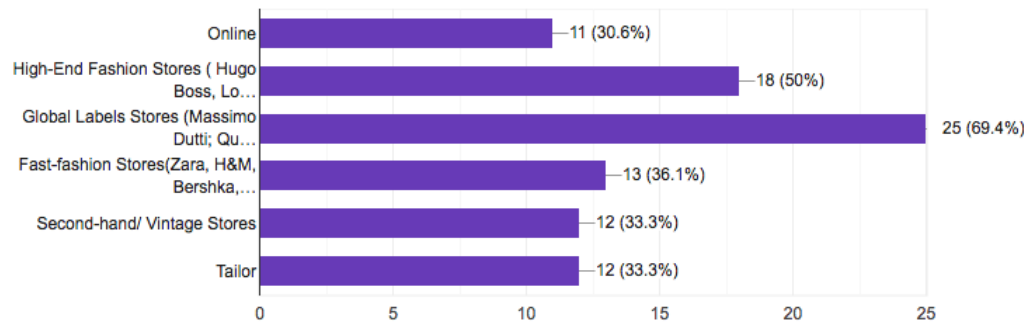
where do you get your dressing inspirations from?

36 responses



Where do you get your clothes from?

36 responses

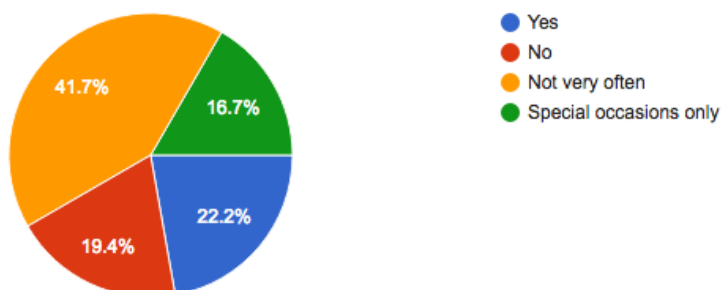


Img. 29,
Painel de respostas,
autora, 2017

Img. 30,
Painel de respostas,
autora, 2017

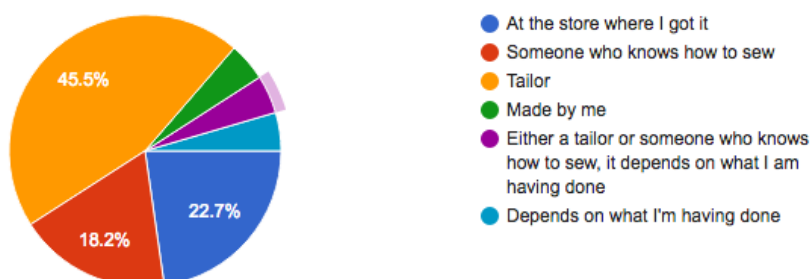
After you buy your clothes, do you get it customize or fitted?

36 responses



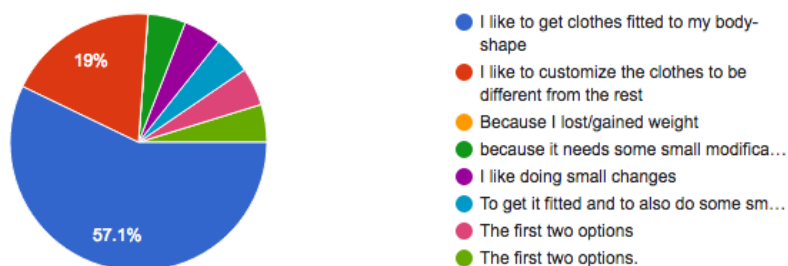
Where do you get it done?

22 responses



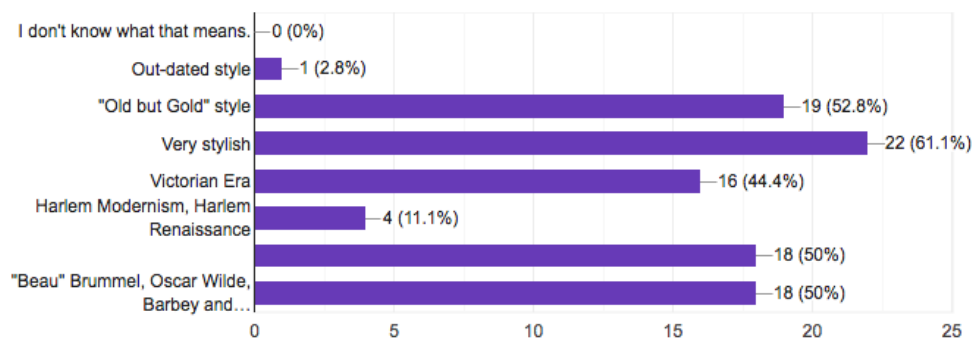
If you do get it costumized, why?

21 responses



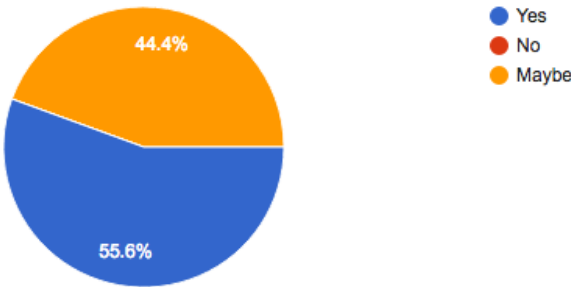
What does the term/word "Dandyism" makes you think about?

36 responses



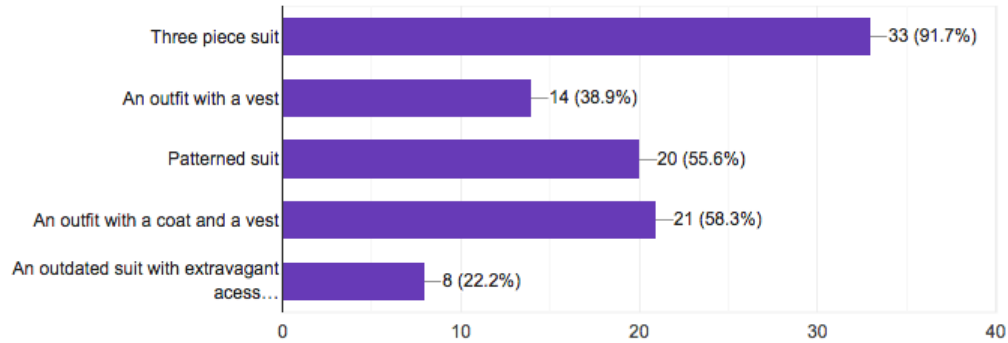
Do you consider the previous style, a style to get inspiration from?

36 responses



If so, what option bellow makes you think of Dandyism?

36 responses



In terms of patterns in a suit, how do you feel about it?

36 responses



How do you feel about a three-piece suit in which every piece is a different color?

36 responses

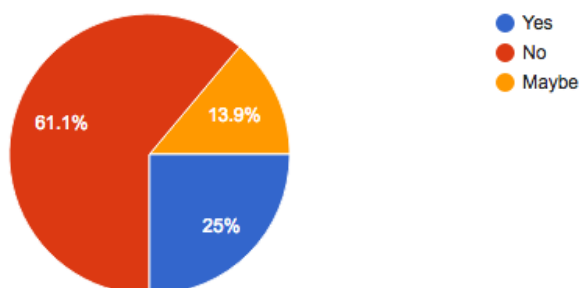


Img. 31
Painel de respostas,
autora, 2017

Img. 32,
Painel de respostas,
autora, 2017

Do you think a three-piece suit should stay the "traditional" way? (Blazer, vest, and regular tailored pants)

36 responses



Tradução do inquérito:

- Idade:
- Descendência:
- Onde é que procura as suas inspirações?
- Onde compra as suas roupas?
- Após comprar roupa, tem hábito de manda customizar ou apertar/largar?
- Onde manda fazer tal operação?
- Caso mande fazer, onde?
- O que é que o termo/palavra "Dandismo" lhe relembra?
- Considera o estilo acima referido uma inspiração?
- Das opções dadas lhe relembra o "Dandismo"?
- Em termos de padrões num fato, o que lhe faz sentir?
- Relativamente ao uso de uma peça de cada cor num fato, o que acha?
- Acha que o fato clássico (casaco, colete, e calça) deva manter a mesma modelagem/forma?

Em suma, o inquérito foi respondido maioritariamente por *Dandies* com idade compreendida entre os 36-50 anos de idade, das quais 36.1% de descendência caucasiana, 38.9 % tinha ascendência africana e os restante de ambos (mixed-race)

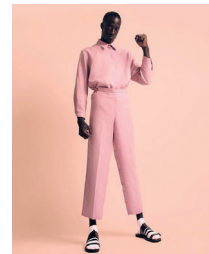
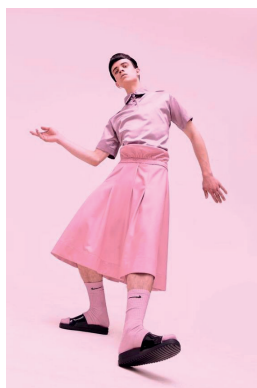
Quando questionados de onde tiram mais inspiração, 75 % respondeu Instagram. Relativamente onde comprem roupa, 69.4% responderam Global Labels Stores (Massimo Dutti; Quebramar, Sacoar, Lion of Porches, Lanidor, etc) e apenas 33.3 % responderam Alfaiate, e na sua maioria as alterações às peças posterior á compra era apenas feita de quando a quando, e para efeitos de assento ao corpo (ajustar / folgar). Nesta fase, concluiu-se que o utilizador em questão tem preferência por marcas mais acessíveis que tem como fundamento a produção industrial com uma certa estética de Alfaiate, dando assim certa da permissa do projecto.

Cerca de 61.1 % respondeu que o termo “dandismo” remetia para algo com muito estilo, pergunta aberta a mais de uma resposta, 50% seleccionou também a opção com os nomes “*La Sape*, Julius Soubise, Mungo Macaroni, W.E.B Du Bois, Iké Udé” e a outra 50 % ““Beau” Brummel, Oscar Wilde, Barbey and Charles Baudelaire” , 55.6% considera que este estilo é uma inspiração, enquanto que os 44.4% responderam “talvez”. Retira-se desta fase do inquérito, que a 100% dos utilizadores têm o mínimo conhecimento histórico sobre o “Dandismo” e que reconhecem este estilo como fonte de inspiração.

Entrando na ultima fase do inquérito, quando questionados quais das opções lhes lembrava o “Dandismo” , 91.7 % respondeu um fato de 3 peças, dando assim o módulo de trabalho para o projecto.

Relativamente ao uso de padrões, 33.3 % respondeu que era sem dúvida um marco, contudo 30.6% e 22.2% responderam que já está muito visto, e que sendo assim se deveria seguir uma direcção oposta. No que toca á pergunta do uso de um fato em que cada peça teria a sua cor distinta, 25% está de acordo, 25% considera que é demasiado e 27. 8% afirma que é algo já muito feito.

Para a conclusão do inquérito, foi questionado se os utilizadores eram de acordo que o fato de 3 peças deveria ser mantido (casaco, colete, calça clássica) surpreendentemente 61.1% respondeu que não, dando assim origem ao macacão e á modelagem das calças.



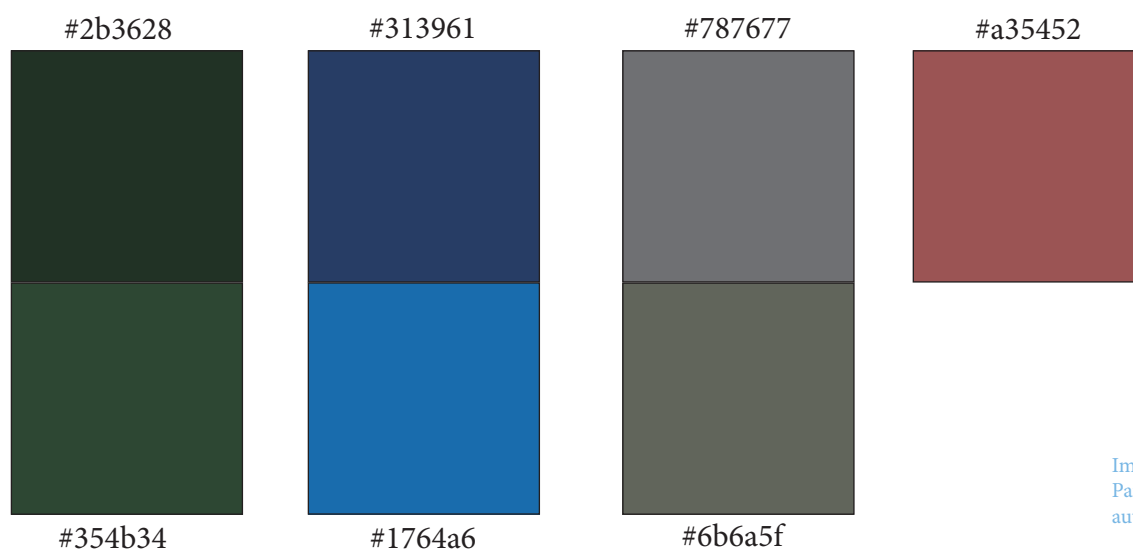


Img. 33,
Moodboard,
Autora, 2017

7.4.3 Cores, Materiais e Aviamentos

As cores, materiais e aviamentos, foram selecionados com o cuidado de transparecer a essência do moodboard, as conclusões retiradas dos inquéritos e a recolha literária.

A paleta cromática inerente à colecção-cápsula mantém-se nos tons de verde, azul, cinzento e rosa:



Img. 34,
Painel de cores,
autora, 2017

A paleta de tecidos está focada na bombazine 100% de algodão, no veludo 100% algodão e na malha de lã fria:



Img. 35,
Painel de tecidos
autora, 2017

Relativamente aos aviamentos:

-Botões pretos de :

-1,9cm

-1,5 cm

-1,3 cm



Img. 36,
Botão,
autora, 2020

-Alamar de corda preta de 11,5 cm:



Img. 37,
Fotografia de Alamar
autora, 2020

-Molas de metal de 1,5cm:



Img. 38,
Mola de metal,
autora, 2020



LOOK #1

LOOK #2

LOOK #3

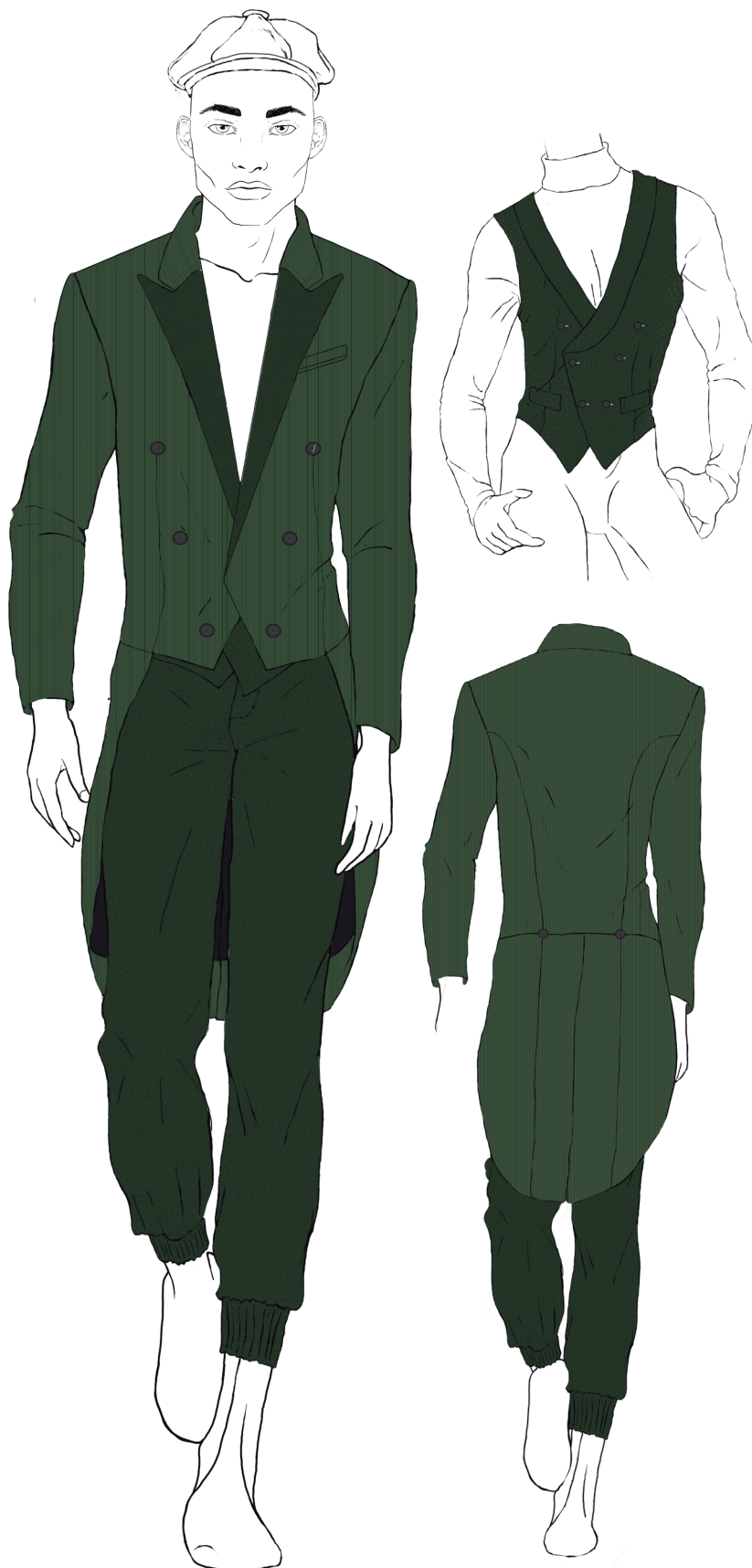


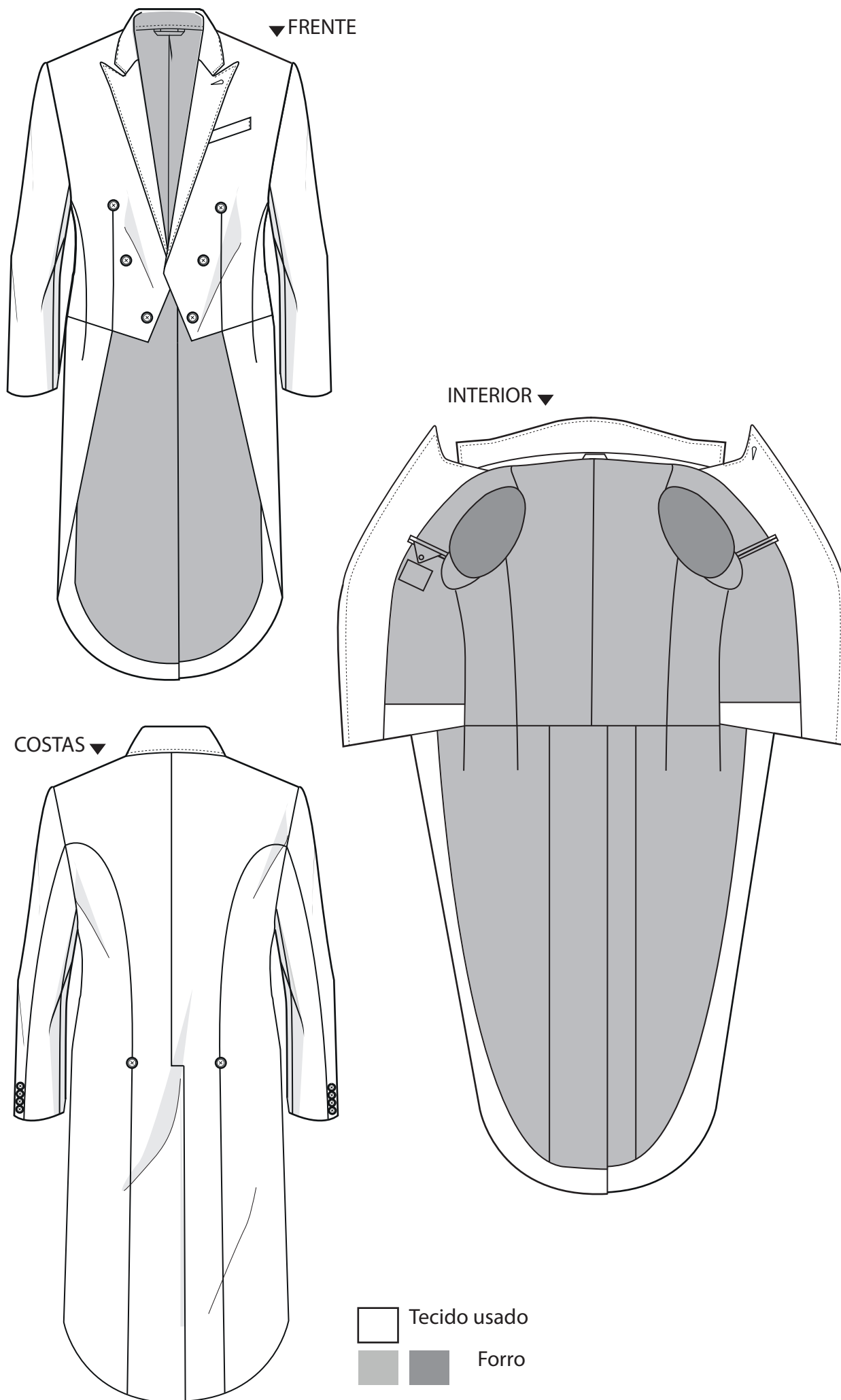
7. 4. 5 Desenhos Planos e Memórias Descritivas

Em seguida, seguem os desenhos planos, acusando os toques de alfaiataria mantidos nesta confecção industrial. Uma vez que os casacos e os coletes foram feitos no Grupo Diniz & Cruz, segue em anexo as equilibragens das etapas de construção das mesma. Relativamente á confecção das calças e dos calções, esta foi feita numa fábrica do Grupo, localizada em Vialonga, os desenhos planos fazem-se acompanhar pela memória descritiva da confecção.

LOOK #1

Img. 40,
Look nº 1,
ilustração,
autora, 2019





Esta peça é um modelo de casaca, na qual o corpo da mesma é composto por bombazine 100% algodão e a lapela de veludo também 100% algodão da mesma cor.

Relativamente á parte do torso, esta não tem aperto, contudo contém 6 botões de 1,9 cm na parte da frente, posicionados na diagonal entre si. Esta acaba acima da linha da anca e a parte lateral, onde se encontra a ilharga é ligeiramente mais curta que a parte do centro. No ponto da ilharga no fim do casaco inicia-se a cauda de gafanhoto que acaba na linha dos joelhos, com uma altura de 60 cm.

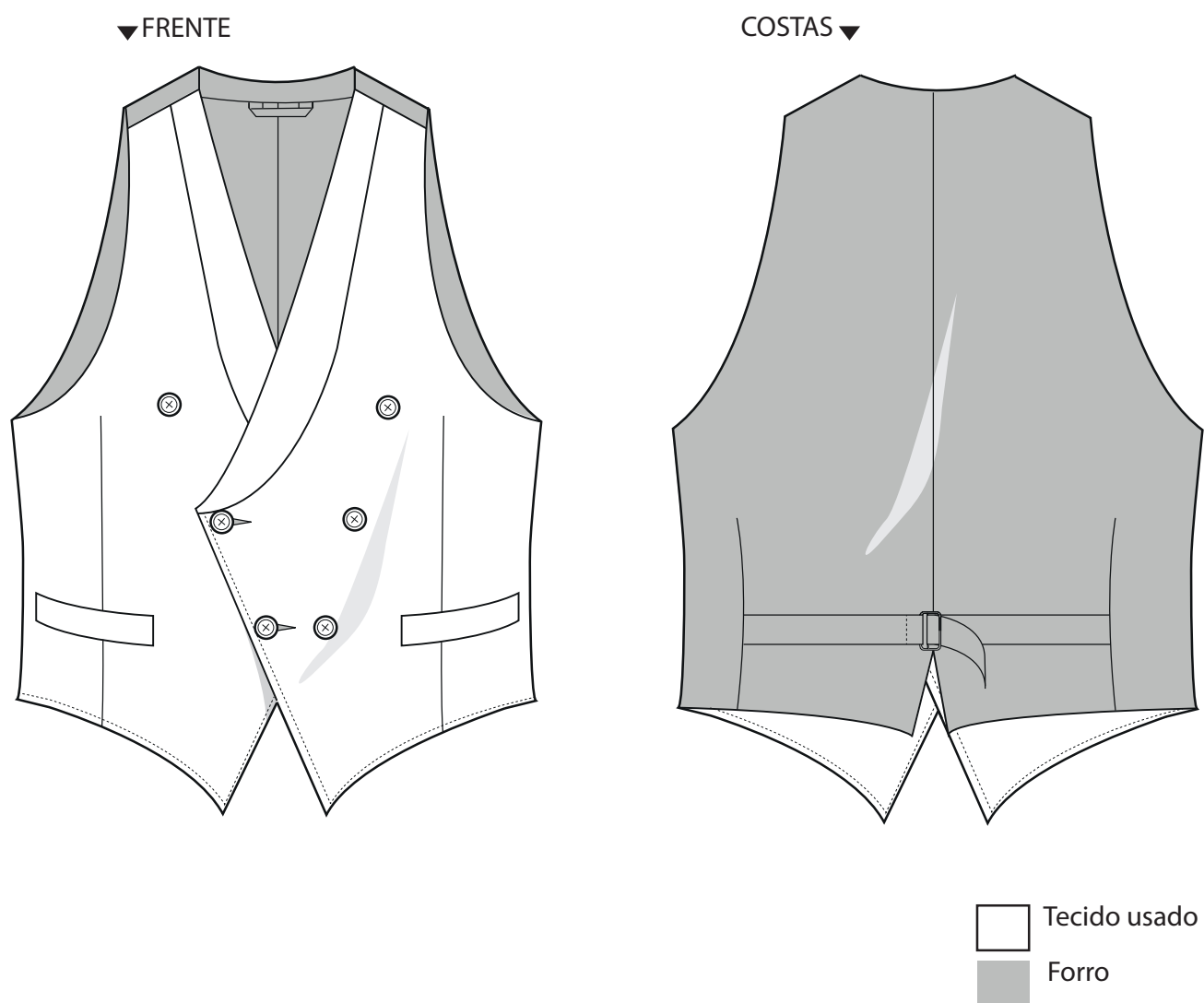
A gola é de bombazine e a lapela de veludo da mesma cor, esta é de ponta de lança. ambas as partes são pespontadas com uma linha preta para dar contraste, com a banda chumaçada, assim como os ombros.

Com um bolso de peito com 3 cm e alto e 10,5 cm de largura é pespontado apenas na altura.

Em termos das costas, a ilharga inicia-se no ponto da junção das folhas da manga e contém um botão de cada lado, na linha da anca.

Finalizando no interior, o forro , 100% poliester, com 2 bolsos embutidos de vivos duplos na linha do peito com a largura de 12,5 cm, bolso do lado direito com aba triangular com botão. Ambas as cavas têm uma protecção de axila.

Manga com abertura fingida de 11,5 cm, que contém 4 botões de punho, 1,3 cm, de cada lado.



Img. 42,
Desenho plano,
autora, 2019

Colete acertuado com 6 botões,, de 1,5 cm pretos para fazer contraste de 4 furos cosidos a linha preta, e da qual apenas os últimos quatro botões é que apertam. A parte da frente é composta por veludo. A lapela é redonda e sem gola, cosida na linha dos ombros, sem pesponto. Contém 2 pinças, uma em cada lado passando pelos dois bolsos dianteiros, de 11,5 cm de largo máximo e 3 cm de altura.

Pesponto na bainha e aperto em linha preta para efeitos de contraste.

As costas todas em forro, com uma costura no centro. Contém 2 pinças onde nascem as fitas de aperto do colete.

FRENTE ▼

TRASEIRO ▼



◀ Cós de veludo
com elástico
no interior

☐ Tecido usado

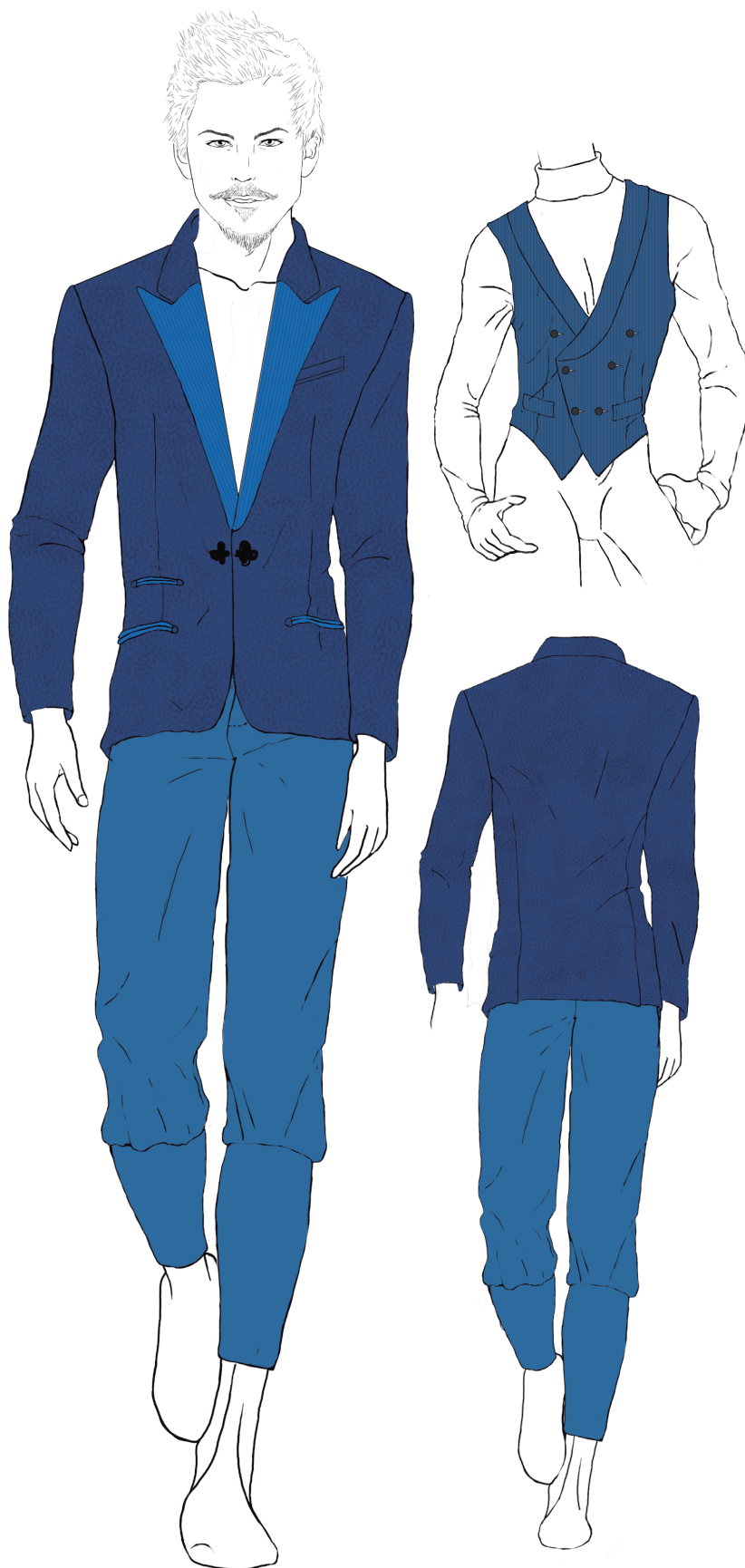
As calças, inspiradas no modelo de fato de treino, têm o córs regular de 4cm, e fecham com 1 botão preto, 1,5 cm, de 4 furos cosidos com linha preta. As calças tem os bolsos em faca, de 17,5 cm, pespontados a preto. O pesponto da barguilha é redondo, e esta mede 17 cm

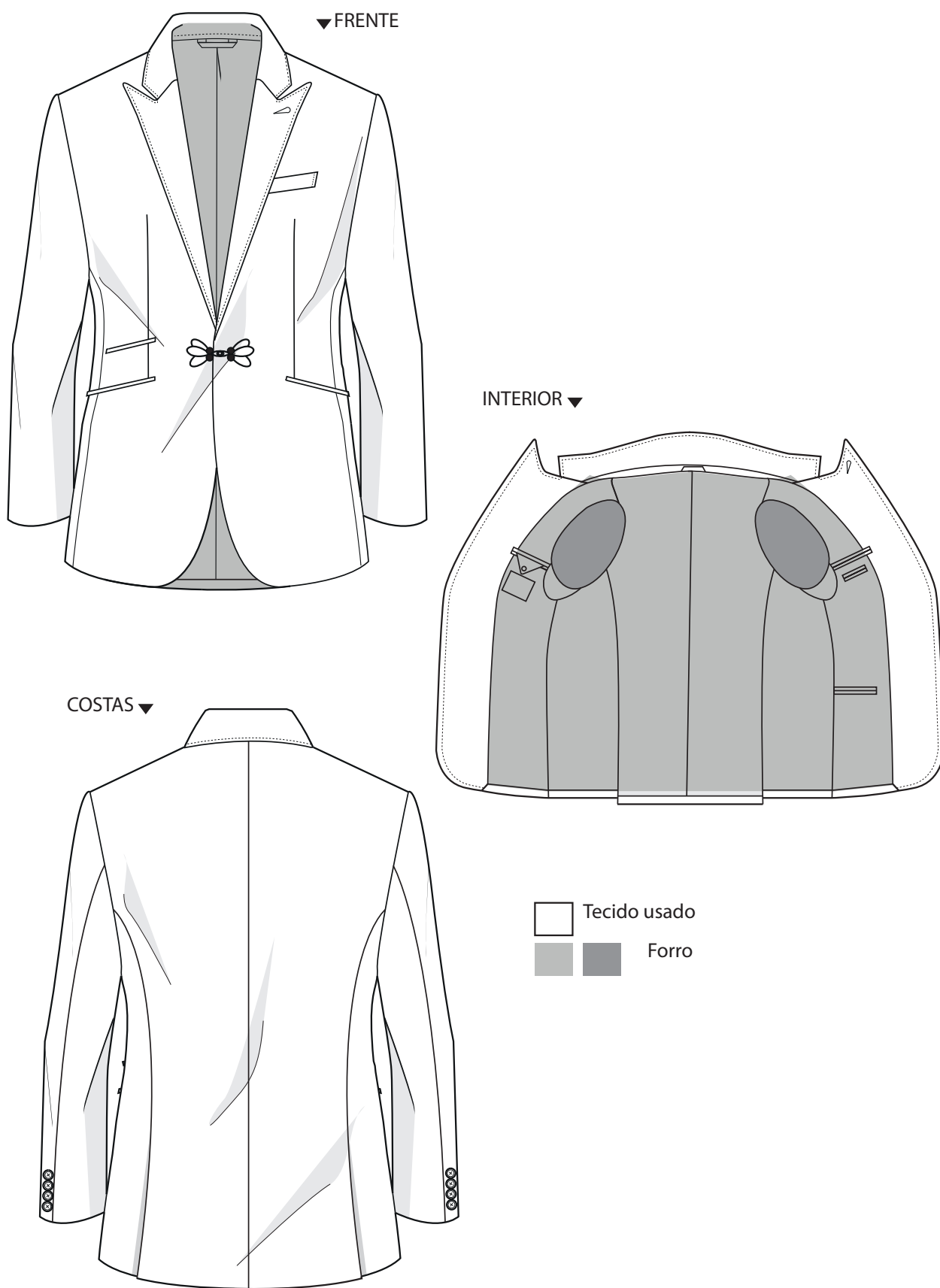
As calças contém 2 pinças frontais e 2 pinças no traseiro sendo que a do lado direito termina com um bolso embutido com um vivo de 12 cm.

As calças são de modelo regular e terminam na linha do tornozelo, com um elástico de 8 cm dentro da bainha do mesmo tecido.

LOOK #2

Img. 44,
Look nº 2,
ilustração,
autora, 2019





Casaco modelo blazer, com o corpo em veludo e com a lapela e vivos dos bolsos em bombazine na mesma cor.

Duas pinças na frente que finalizam nos bolsos embutidos de vivos. Do lado direito contém 2 bolsos, sendo o mais alto um bolso mais curto 8,5cm, e o de baixo, com uma distância de 6,5cm, de 15cm de largo e do lado esquerdo contém apenas 1 bolso, também de 15 cm.

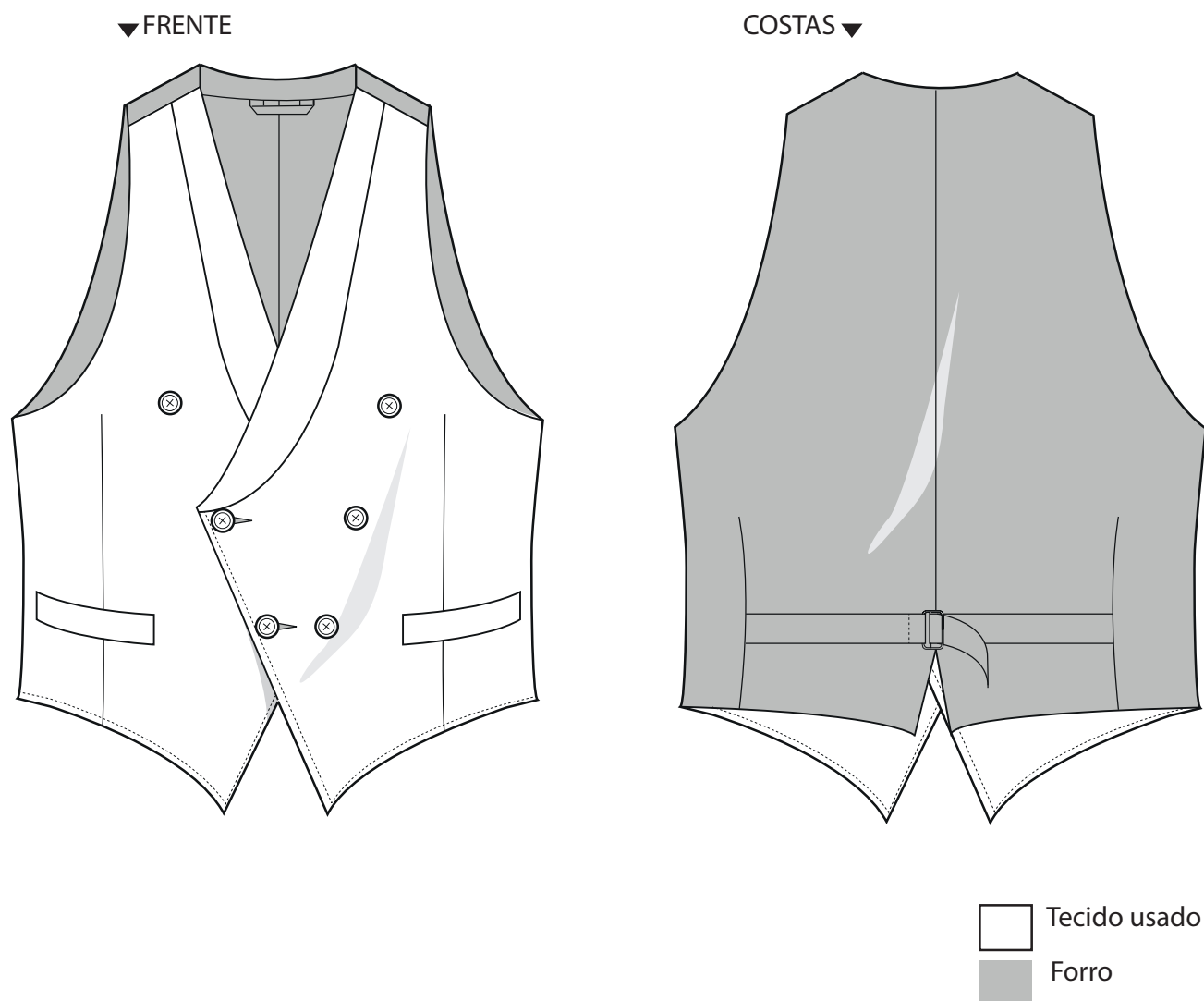
O blazer tem a abertura com o bico redondado. E a lapela, de ponta de lança. e a gola são pespontadas a linha de cor preta para efeitos de contraste, com a banda chumada, assim como os ombros.

Com um bolso de peito, 3cm de alto e 10,5cm de largo pespontado apenas na altura. O blazer aperta apenas com 1 fecho, um alamar de corda preta de 11,5 cm de largura.

Em termos das costas, a ilhargia inicia-se a baixo da junção das folhas da manga, formando 2 abas de altura de 26 cm. Esta divide-se em 2 folhas.

Finalizando no interior, o forro, 100% poliéster, com 3 bolsos embutidos de vivos duplos na zona do peito, o bolso do lado direito com aba triangular com botão mede 12,5 cm, assim como o espelho no lado esquerdo, e um bolso embutido de vivos duplos de 7 cm, com uma distância entre os dois de 3 cm. A 19,5 cm abaixo localiza-se o 4 bolso de vivos duplos embutidos de 10 cm de largura. Ambas as cavas têm uma protecção de axila.

Manga com abertura fingida de 11 cm, que contém 4 botões, 1.3 cm, de punho de cada lado.



Img. 46,
Desenho plano,
autora, 2019

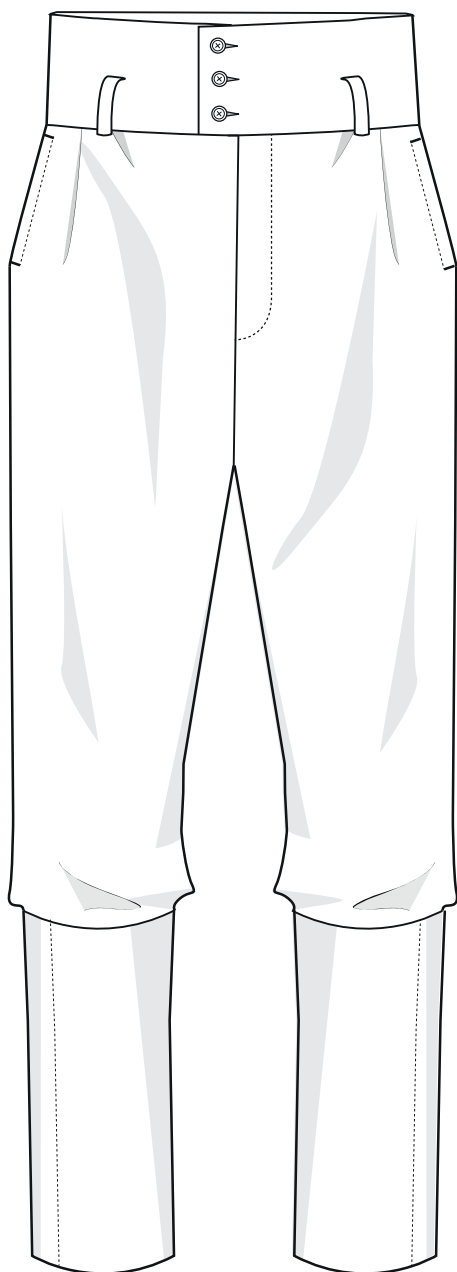
Colete acertuado com 6 botões, de 1,5 cm pretos para fazer contraste de 4 furos cosidos a linha preta, e da qual apenas os últimos quatro botões é que apertam. A parte da frente é composta por veludo. A lapela é redonda e sem gola, cosida na linha dos ombros, sem pesponto. Contém 2 pinças, uma em cada lado passando pelos dois bolsos dianteiros, de 11,5 cm de largo máximo e 3 cm de altura.

Pesponto na bainha e aperto em linha preta para efeitos de contraste.

As costas todas em forro, com uma costura no centro. Contém 2 pinças onde nascem as fitas de aperto do colete.

FRENTE ▼

TRASEIRO ▼



▲
Carcela a esconder
as molas de aperto

☐ Tecido usado

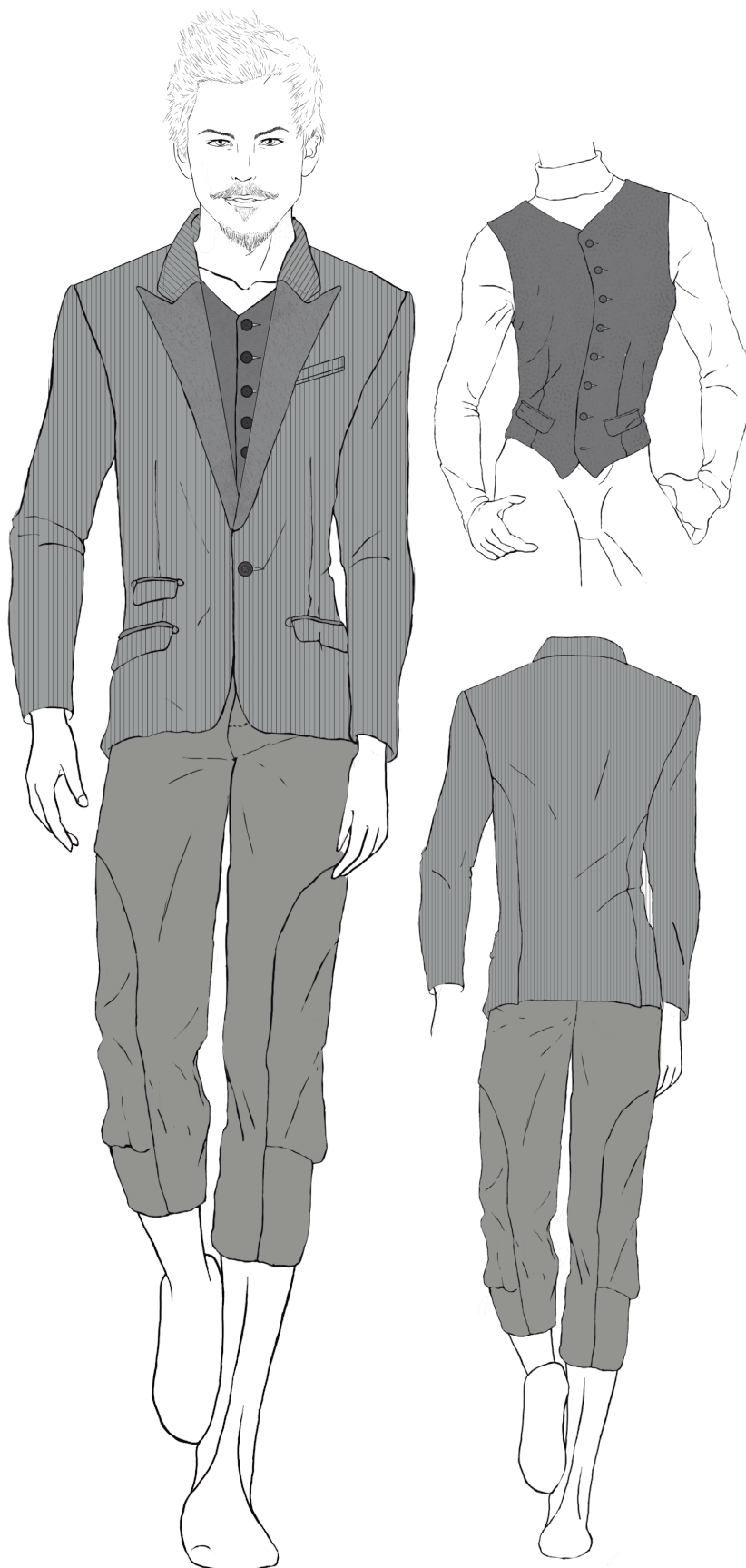
As calças, têm o cóis alto de 12 cm, com o fecho de 3 botões pretos de 4 furos cosidos com linha preta, de 1,9 cm, com 2 passadores localizados nas pinças da frente, e 3 passadores de 5,5 cm de alto, no traseiro. As calças tem os bolsos em faca, de 17,5cm, pespontados a linha preta. O pesponto, também a preto, da barguilha de 17 cm, é redondo. Sem bolsos no traseiro.

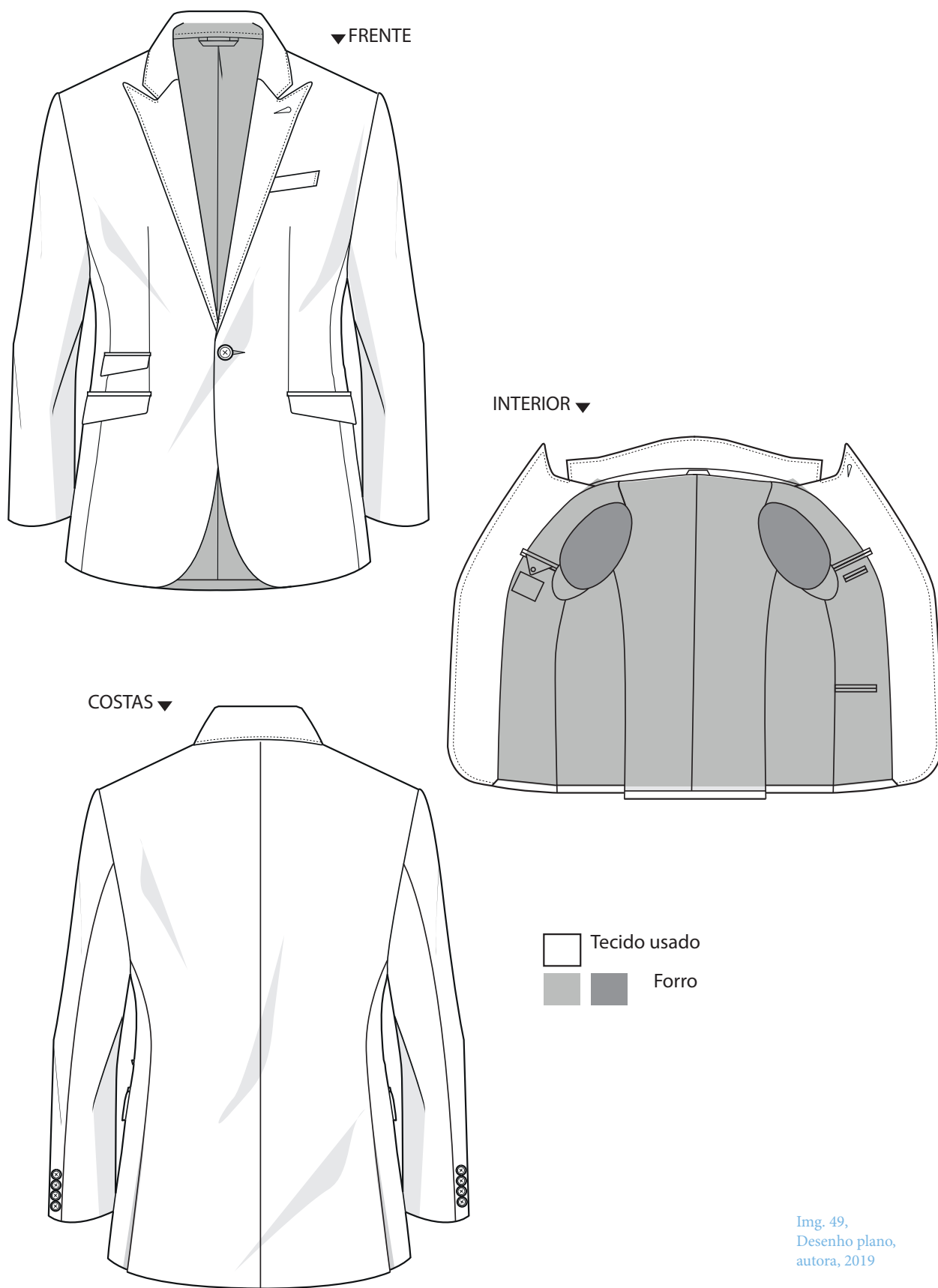
Até á linha abaixo do joelho as calças são regulares, formando após esta mesma linha um punho de 35 cm, com uma abertuda na linha de fora, com uma carcela que escondia as molas de 1,4 cm de aperto, rematados com uma bainha invisível.

As calças são de lâ fria e terminam na linha do tornozelo.

LOOK #3

Img. 48,
Look nº 3,
ilustração,
autora, 2019





Img. 49,
Desenho plano,
autora, 2019

Casaco modelo blazer, com o corpo em bombazine e com a lapela e vivos dos bolsos em veludo na mesma cor.

Duas pinças na frente que finalizam nos bolsos embutidos de paleta, com pestana curva, sendo que o lado do centro é sempre mais curto que o lado de fora. sendo o lado mais curto de 3 cm e o maior de 5 cm, no primeiro bolso do lado direito do lado esquerdo o largo é de 11, 5 cm, e o segundo de 16 cm com as medidas de 4,5 cm x 6 cm. O lado direito contém apenas 1 bolso de 16 cm, também com o lado mais curto de 4,5cm e o maior de 6 cm.

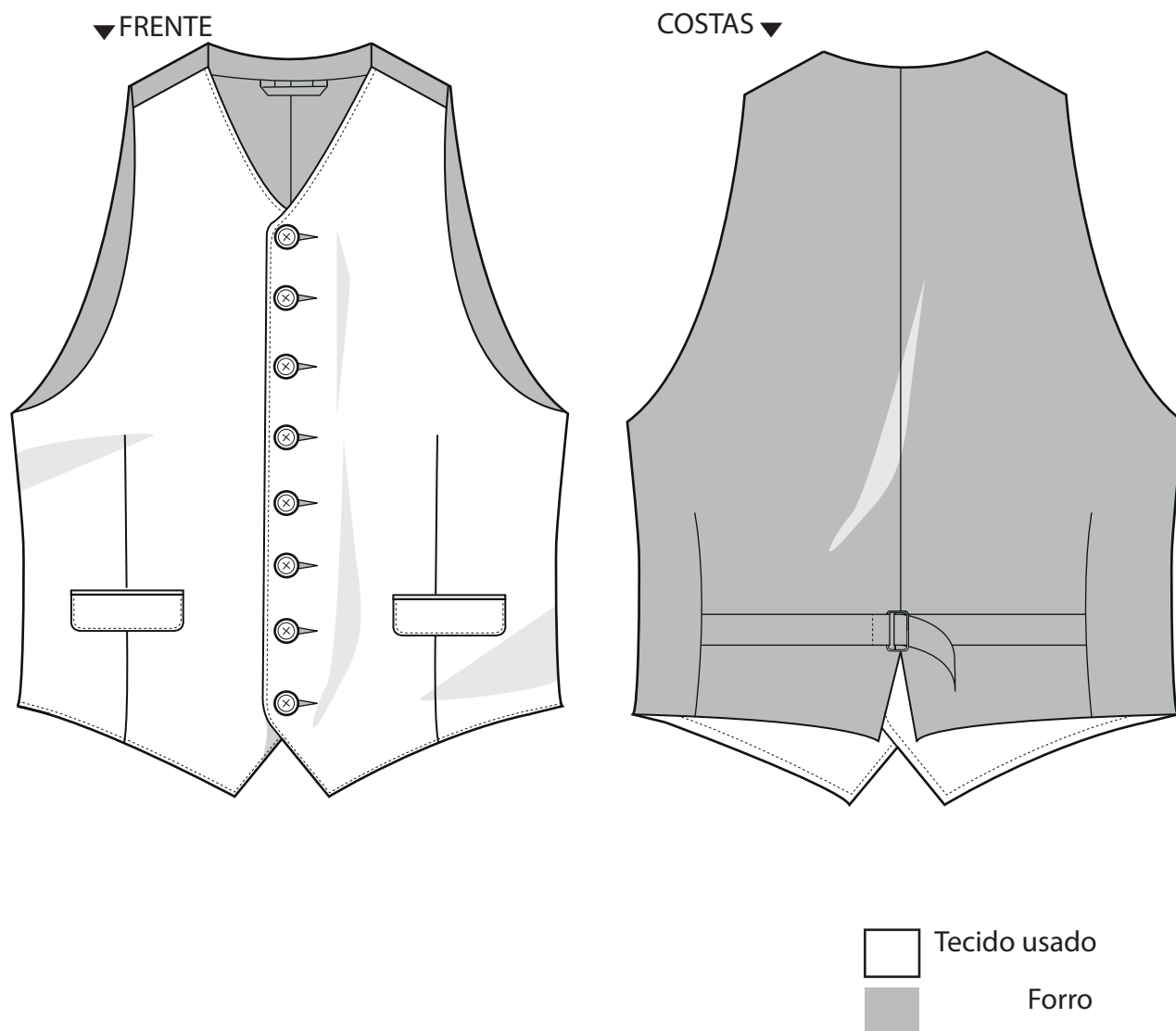
O blazer tem a abertura com o bico redondado. E a lapela, de ponta de lança. e a gola são pespontadas a linha de cor preta para efeitos de contraste, , com a banda chumaçada, assim como os ombros.

Com um bolso de peito de altura de 3 cm e largura de 10,5cm, pespontado apenas na altura. O blazer aperta apenas com 1 fecho, um botão de 1,9 cm de 4 furos cosidos com linha preta.

Em termos das costas, a ilharga inicia-se a baixo da junção das folhas da manga, formando 2 abas de 26 cm. E esta divide-se em 2 folhas.

Finalizando no interior, o forro , 100% poliester, com 3 bolsos embutidos de vivos duplos na zona do peito, o bolso do lado direito com aba triangular com botão mede 12,5 cm, assim como o espelho no lado esquerdo, e um bolso embutido de vivos duplos de 7 cm, com uma distância entre os dois de 3 cm. A 19,5 cm abaixo localiza-se o 4 bolso de vivos duplos embutidos de 10 cm de largura. Ambas as cavas têm uma protecção de axila.

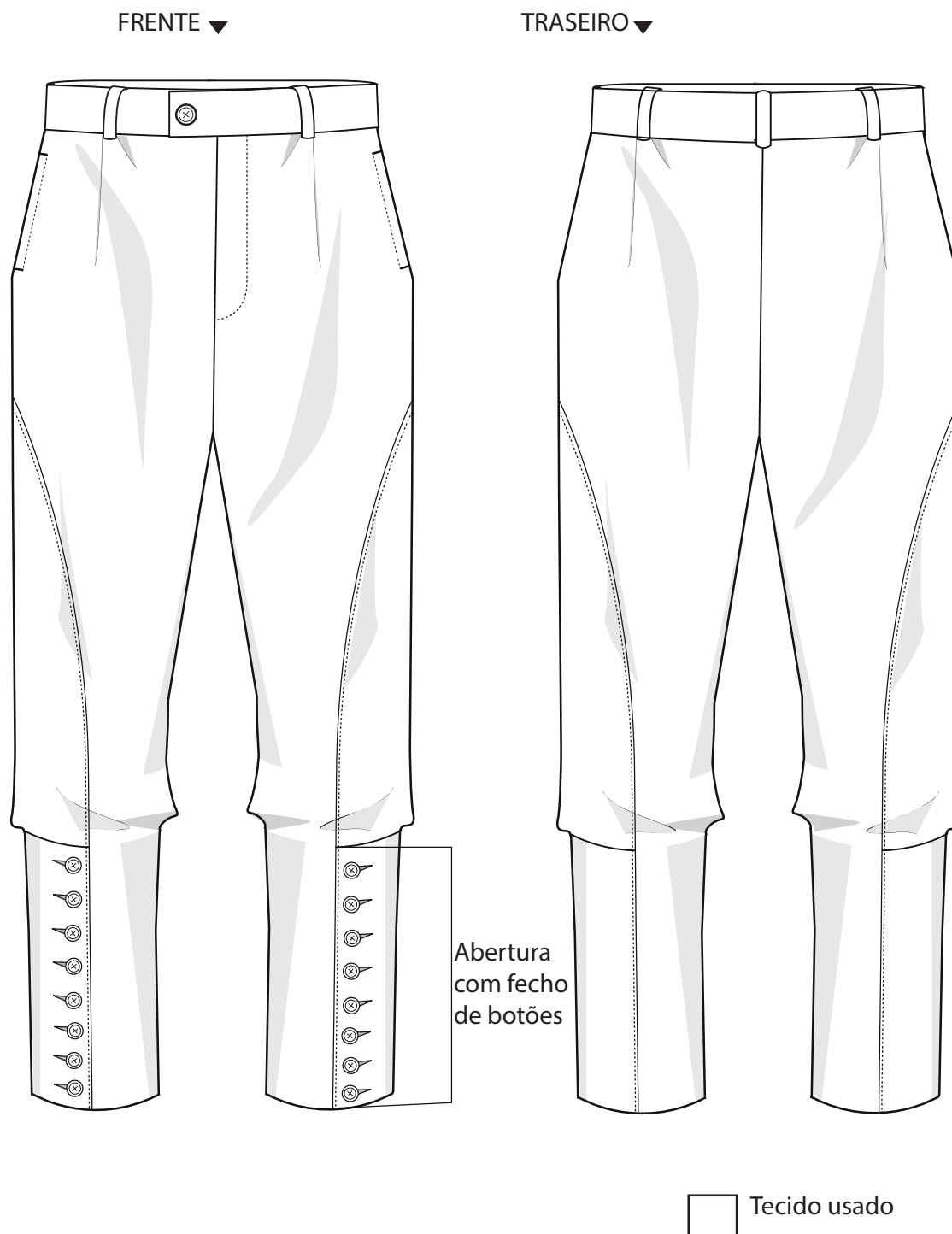
Manga com abertura fingida de 11 cm, que contém 4 botões, 1.3 cm, de punho de cada lado.



Colete regular apertado com 8 botões, de 1,5 cm, pretos de 4 furos cosidos com linha preta, no centro, com decote em bico, pespontado a linha preta para efeitos de contraste.

Contém 2 pinças, uma em cada lado passando pelos dois bolsos dianteiros metidos com paleta com pestana curva de altura de 4 cm com 11 cm de largo, pespontado a preta.

As costas todas em forro, com uma costura no centro. Contém 2 pinças onde nascem as fitas de aperto do colete.



As calças com o cós regular de 4 cm, com o fecho de 1 botão preto de 4 furos cosidos com linha preta, com 2 passadores localizados nas pinças da frente, e 3 passadores no traseiro, todos de 5,5cm de altura. As calças tem os bolsos em faca de 17,5 cm, pespontados a preto. O pesponto, também a preto da barguilha, de 17 cm, é redondo. Sem bolsos no traseiro.

As calças são compostas por 2 painéis nas pernas, este painel surge curvo centímetros por baixo do bolso sob a altura total de 74cm, passando pelo centro da perna até ao fim da bainha. Este painel é pespontado a preto do lado fora da união dos painéis.

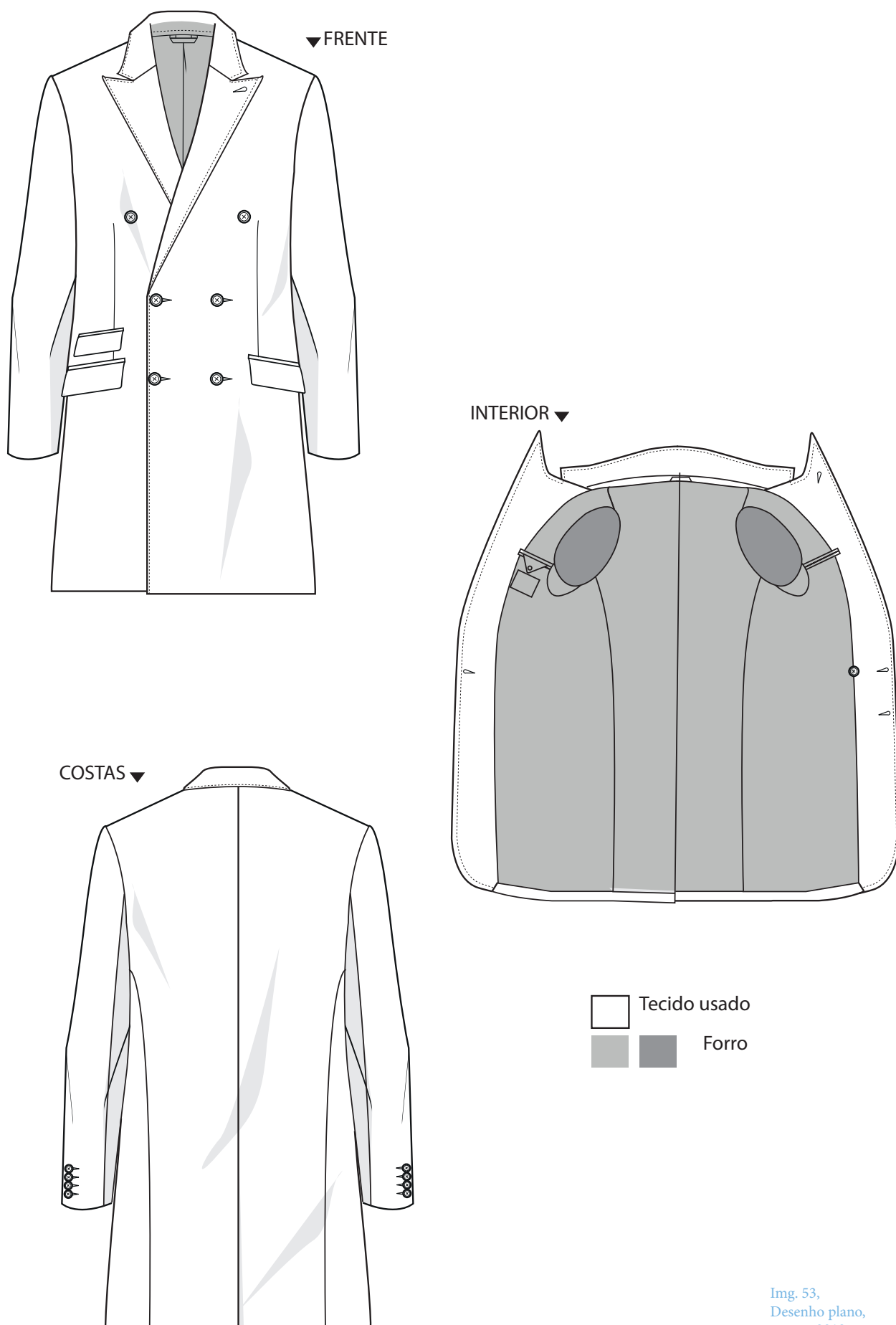
Até á linha abaixo do joelho as calças são regulares, formando após esta mesma linha um punho, do lado externo apenas, de altura de 22,5 cm, com uma abertuda na linha do centro, com o fecho com 8 botões , 1,5 cm, pretos de 4 furos cosidos com linha preta.

As calças são de lâ fria e terminam na linha do tornozelo, com uma bainha invisível.

LOOK #4

Img. 52,
Look nº 4,
ilustração,
autora, 2019





Img. 53,
Desenho plano,
autora, 2019

Sobretudo com o corpo em bombazine até á linha do joelho, contém duas pinças na frente que finalizam nos bolsos embutidos de paleta, com pestana curva, sendo que o lado do centro é sempre mais curto que o lado de fora. Do lado direito contém 2 bolsos, sendo o mais alto um bolso mais curto, e do lado esquerdo contém apenas 1 bolso.

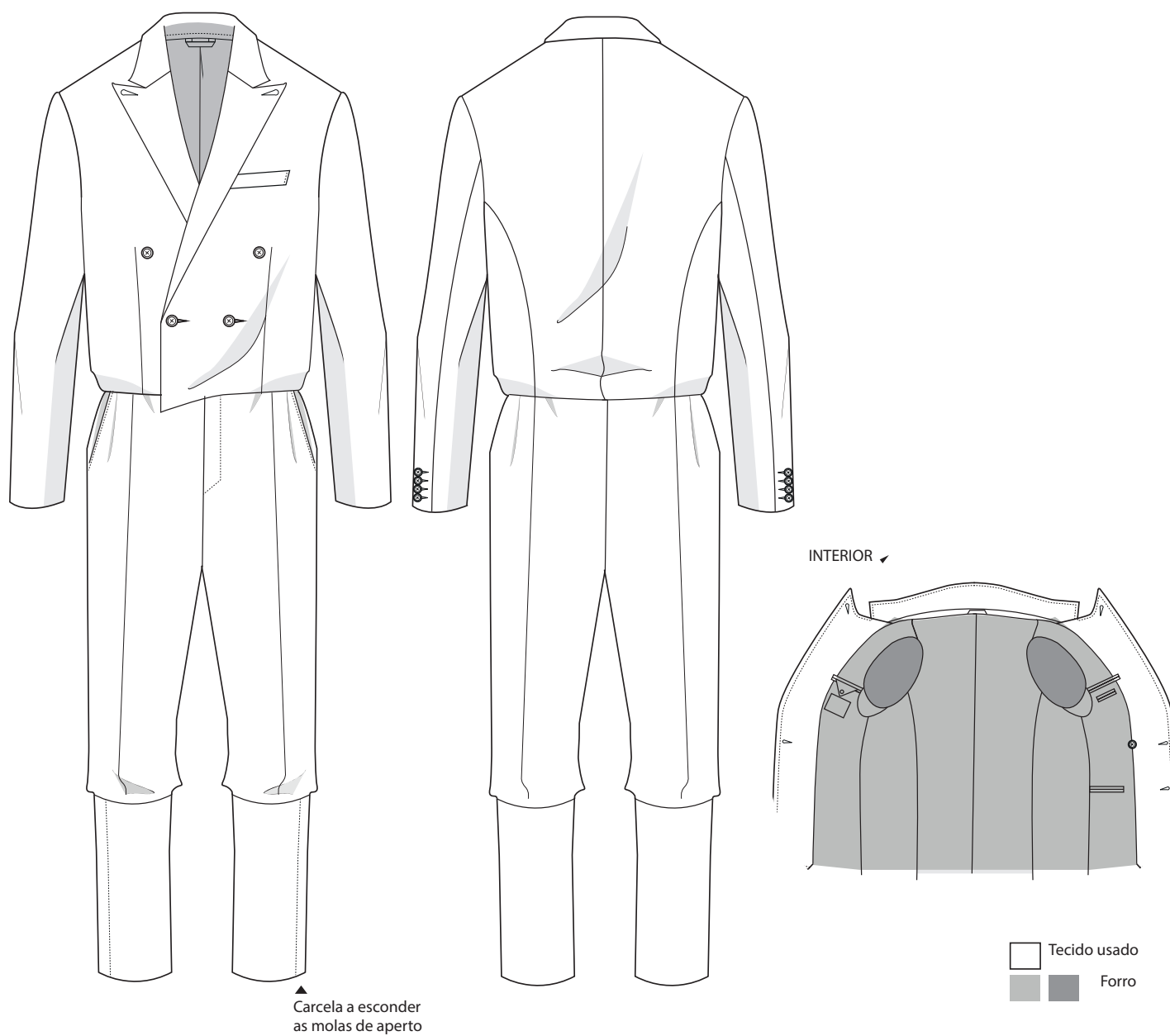
O blazer tem a abertura com o bico recta. E a lapela, de ponta de lança, a gola são pespontadas a linha de cor preta para efeitos de contraste, com a banda chumaçada, assim como os ombros.

Com um bolso de peito com 3 cm de altura, e 10,5cm de largo, pespontado apenas na altura. O sobretudo é acertuado com 6 botões pretos de 2, 5 cm, com 4 furos cosidos com linha preta, com apenas 4 casas com linha preta.

Em termos das costas, a ilharga inicia-se a baixo da junção das folhas da manga até ao orlo do casaco, nas costas existe 1 abertura de 37,5 cm.

Finalizando no interior, o forro , 100% poliester, com 2 bolsos embutidos de vivos duplos na zona do peito, o bolso do lado direito com aba triangular com botão mede 12,5 cm, assim como o espelho no lado esquerdo, com uma distância entre este bolso e um botão interior preto de 2 cm cosido a linha preta, de 16 cm. Ambas as cavas têm uma protecção de axila.

Manga com abertura fingida, de altura de 11cm, que contém 4 botões de punho de cada lado, de 1,3cm.



Img. 54,
Desenho plano,
autora, 2019

Macacão todo em bombazine em que a parte superior é um casaco modelo blazer, com o corpo em bombazine.

Duas pinças na frente que finalizam no início da calça.

O blazer é de fecho acertuado com 6 botões pretos de 4 furos cosidos com linha preta, com apenas 4 casas, e o centro do casaco faz um bico.

A lapela, de ponta de lança, e a gola são pespontadas a linha de cor preta para efeitos de contraste, com a banda chumada, assim como os ombros. Com um bolso de peito, pespontado apenas na altura.

Em termos das costas, a ilhargia inicia-se a baixo da junção das folhas da manga, finalizando no início das calças.

Manga com abertura fingida que contém 4 botões de punho de cada lado.

Relativamente ao interior, o forro, 100% poliéster, com 3 bolsos embutidos de vivos duplos na zona do peito, o bolso do lado direito com aba triangular com botão mede 12,5 cm, assim como o espelho no lado esquerdo, e um bolso embutido de vivos duplos de 7 cm, com uma distância entre os dois de 3 cm. A 13,5 cm abaixo localiza-se um botão preto de 1,9 cm, de 4 furos, cosido a linha preta, e a 6 cm abaixo, um 4º bolso de vivos duplos embutidos de 10 cm de largura. Ambas as cavas têm uma protecção de axila.

Finalizando nas calças, estas não têm cós, unindo de forma directa ao blazer. As calças têm os bolsos em faca pespontados. O pesponto da barguilha é redondo.

As pinças da calça são alinhadas com as pinças do blazer, tanto na parte da frente como no traseiro.

Até à linha abaixo do joelho as calças são regulares, formando após esta mesma linha um punho, com uma abertura na linha de fora, com uma carcela que escondia as molas de aperto.

As calças terminam na linha do tornozelo.

7. 4. 6. Registos Fotográficos



Img. 55 ,
Registo fotográfico,
autora, 2020



Img. 56 ,
Registo fotográfico,
autora, 2020



Img. 57 ,
Registo fotográfico,
autora, 2020



Img. 58 ,
Registo fotográfico,
autora, 2020



Img. 59 ,
Registo fotográfico,
autora, 2020



Img. 60 ,
Registo fotográfico,
autora, 2020



Img. 61 ,
Registo fotográfico,
autora, 2020



Img. 62 ,
Registo fotográfico,
autora, 2020



Img. 63 ,
Registo fotográfico,
autora, 2020



Img. 64 ,
Registo fotográfico,
autora, 2020



8.MICRO-VALIDAÇÃO DA COLECÇÃO-CÁPSULA

Foram contactados 10 possíveis utentes, via email e instagram, na sua maioria dandies, sendo os restantes seleccionados, pessoas na área de Alfaiataria, para responderem a este inquérito de validação da colecção-cápsula, e, por consequente, do projecto.

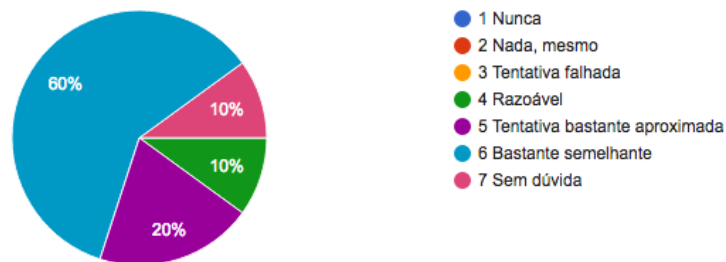
O inquérito estava dividido em 4 fases, sendo estas correnpondentes com os 4 looks, o início sempre acompanhado com registos fotográficos. As perguntas eram pediam classidicação de 1-7 sendo 1 a pior das hipóteses e a 7 a hipótese excelente, e estas eram iguais para todos os looks.

Validação da colecção cápsula

Perguntas relativas ao look #1:

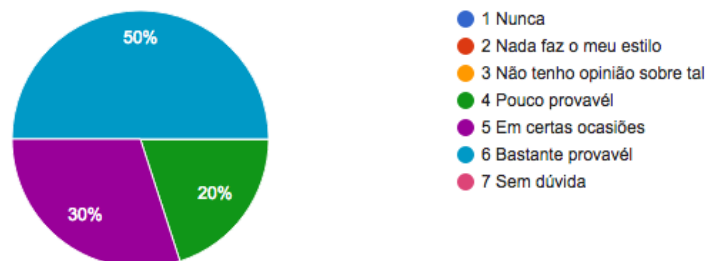
De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, se acredita que os pormenores possam ser qualitativamente comparáveis aos de alfaiataria?

10 responses



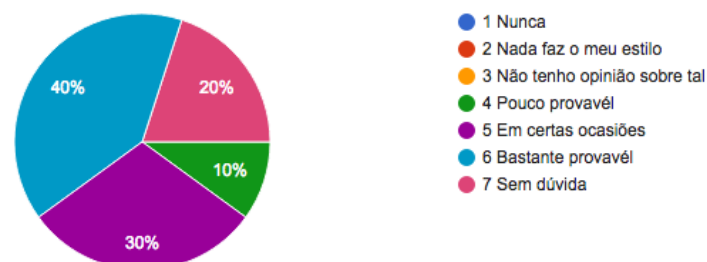
De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, dizendo se usaria os peças apresentadas?

10 responses



De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, dizendo se usaria o material apresentado?

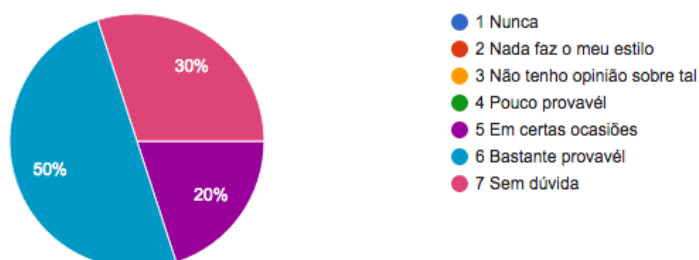
10 responses



Img. 66 ,
Painel de respostas,
autora, 2019

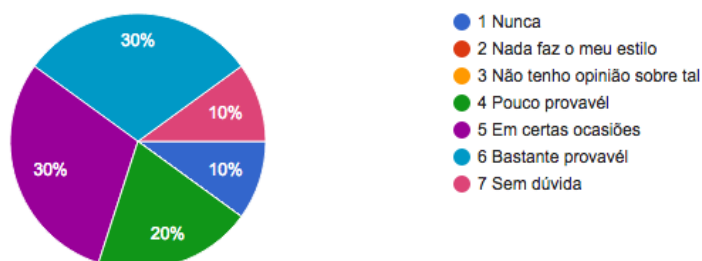
De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, dizendo se usaria as cores apresentadas?

10 responses



De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, dizendo se usaria o volume/ silhueta apresentada?

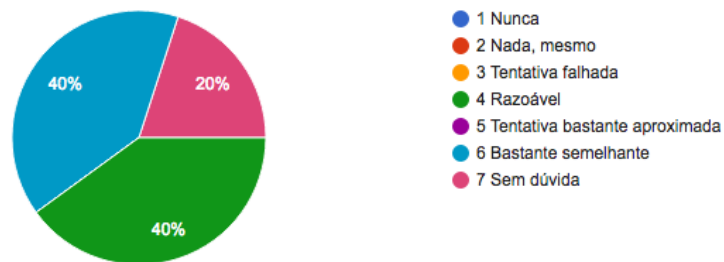
10 responses



Perguntas relativas ao look #2:

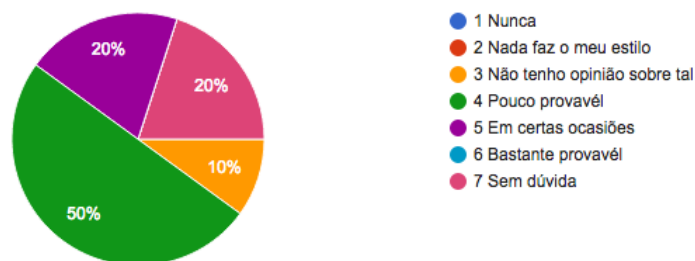
De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, se acredita que os pormenores possam ser qualitativamente comparáveis aos de alfaiataria?

10 responses



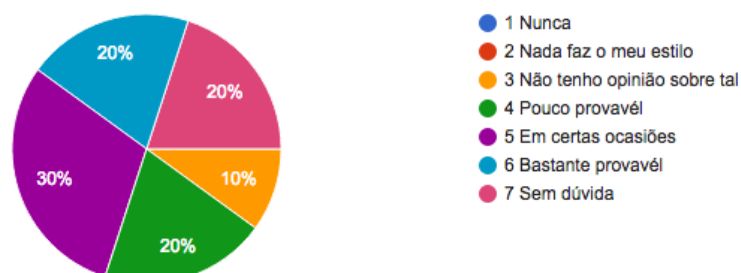
De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, dizendo se usaria as peças apresentadas?

10 responses



De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, dizendo se usaria os materiais apresentados?

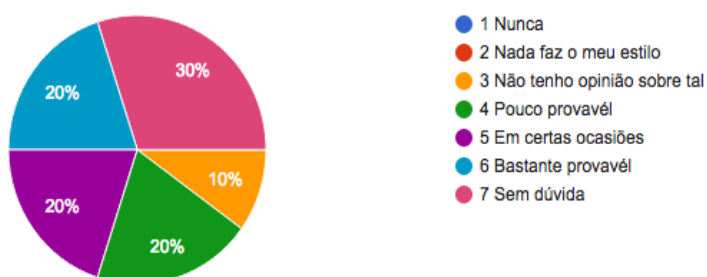
10 responses



Img. 68 ,
Painel de respostas,
autora, 2019

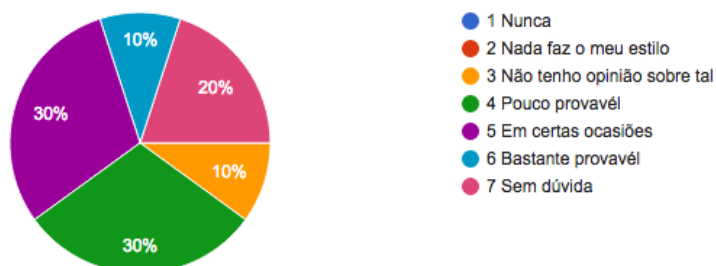
De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, dizendo se usaria as cores apresentadas?

10 responses



De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, dizendo se usaria o volume/ silhueta apresentada?

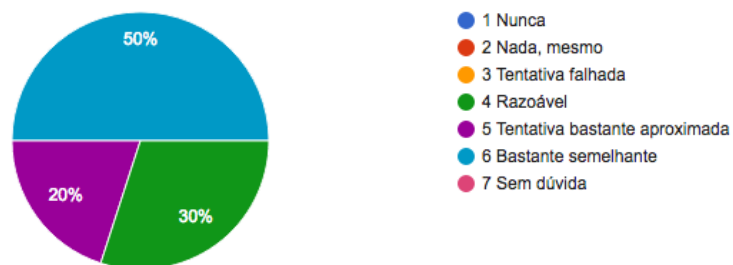
10 responses



Perguntas relativas ao look #3:

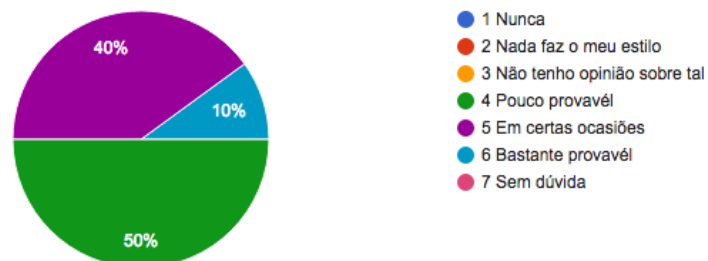
De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, se acredita que os pormenores possam ser qualitativamente comparáveis aos de alfaiataria?

10 responses



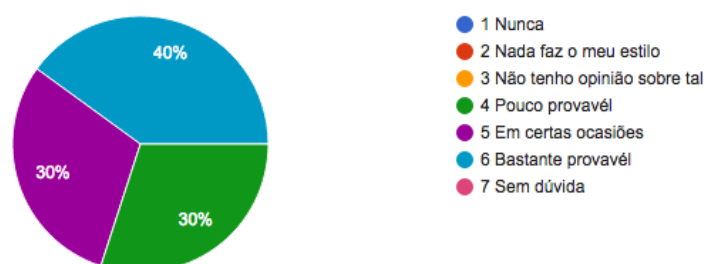
De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, dizendo se usaria as peças apresentadas?

10 responses



De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, dizendo se usaria os materiais apresentados?

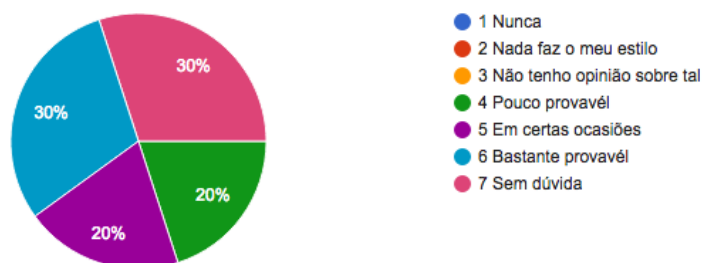
10 responses



Img. 70 ,
Painel de respostas,
autora, 2019

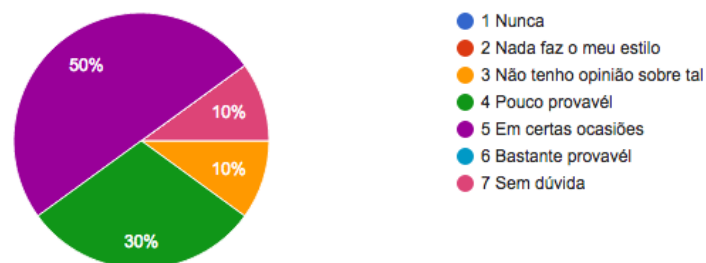
De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, dizendo se usaria as cores apresentadas?

10 responses



De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, dizendo se usaria o volume/ silhueta apresentada?

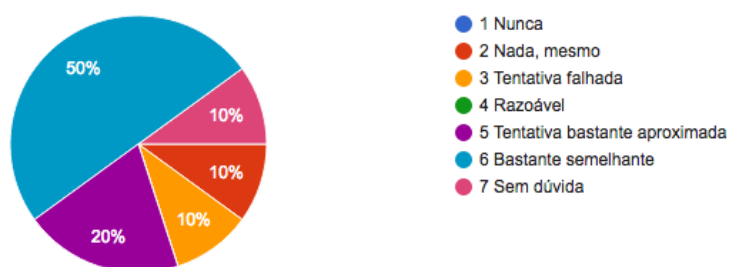
10 responses



Perguntas relativas ao look #4:

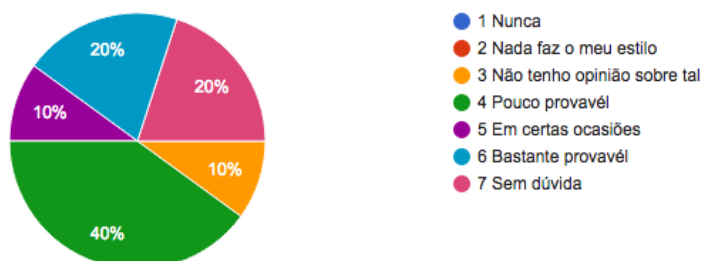
De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, se acredita que os pormenores possam ser qualitativamente comparáveis aos de alfaiataria?

10 responses



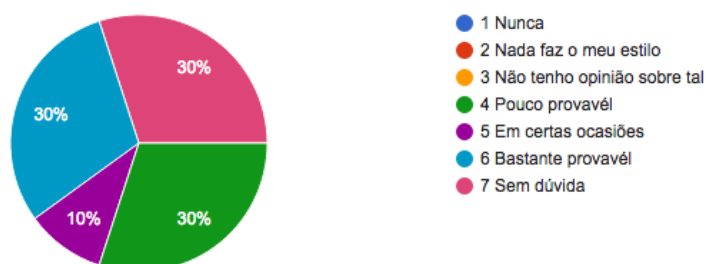
De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, dizendo se usaria as peças apresentadas?

10 responses



De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, dizendo se usaria os materiais apresentados?

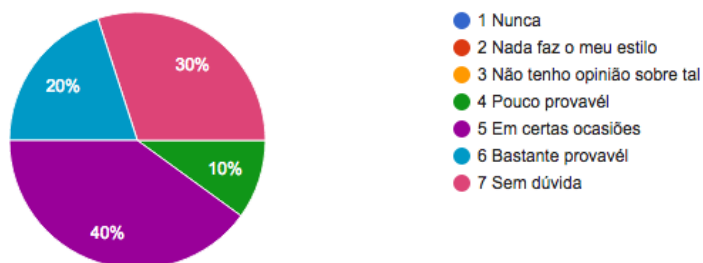
10 responses



Img. 72 ,
Painel de respostas,
autora, 2019

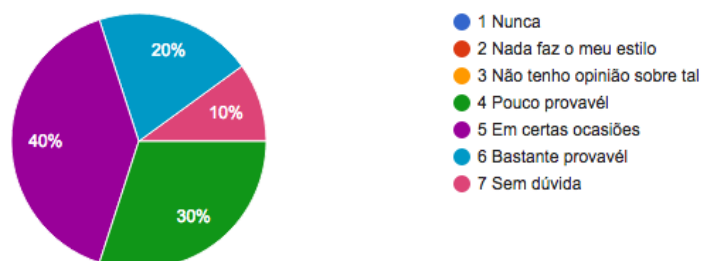
De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, dizendo se usaria as cores apresentadas?

10 responses



De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, dizendo se usaria o volume/ silhueta apresentada?

10 responses



Relativamente á pergunta nº1, generalizando, do look 1 ao look 4, que pedia para avaliarem de um a 1-7, sendo 1 nunca, a 7, sem dúvida, as imagens apresentadas, se acreditavam que os pormenores possam ser qualitativamente comparáveis aos de alfaiataria, oscilando entre os 60 % e os 40 % a resposta mais comum em todos os looks, foi “bastante semelhante”.

Na pergunta nº2, “De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, dizendo se usaria os peças apresentadas?” Nesta questão, uma vez que já se refere ao look, no look #1 50% opta pela opção “bastante provável” e 30 % “ em certas ocasiões”. No look # 20% escolhe a opção “sem dúvida” e 20% “certas ocasiões”, e 50% “pouco provável”. No look #3 40% escolhe “certas ocasiões” e 10% “bastante porvável”. Finalmente no look# 4 40% escolhe “pouco provável” mas 20% escolhe “bastante porvável e 20% “sem dúvida”.

Passando para a pergunta nº3, “De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, dizendo se usaria os materiais apresentados?” as respostas também pouco variam na sua maioria de percentagem, entre as respostas, “bastante provável”, “sem dúvida”, e “certas ocasiões”.

Na pergunta nº4, “De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, dizendo se usaria as cores apresentadas?” no look #1, 50% repsonderam “bastante provável” e 30% “sem dúvida”, no look #2, 30% escolheu #sem dúvida” 20% “bastante provável” e outros 20% “certas ocasiões”. No look #3, 30% escolhe “sem dúvida” e outros 30% “bastante provável”. Finalizando com o look #4, 40% são “Certas ocasiões” e 30% “sem dúvida”.

Por último, na pergunta nº 5, “De um a 1-7, sendo 1 nunca, e 7 sem dúvida, faça uma avaliação objectiva das imagens apresentadas, dizendo se usaria o volume/ silhueta apresentada?” no look #1, 30% responde “bastante provável” e 30% “em certas ocasiões”, no look #2, 30% escolhe “em certas ocasiões”, 20% “sem dúvida” e 10% “bastante provável”. No look #3 a opção “certas ocasiões” reina por 50%, no look #4 40% escolhe “em certas ocasiões”, 20% “bastante provável” e 10% “sem dúvida”.

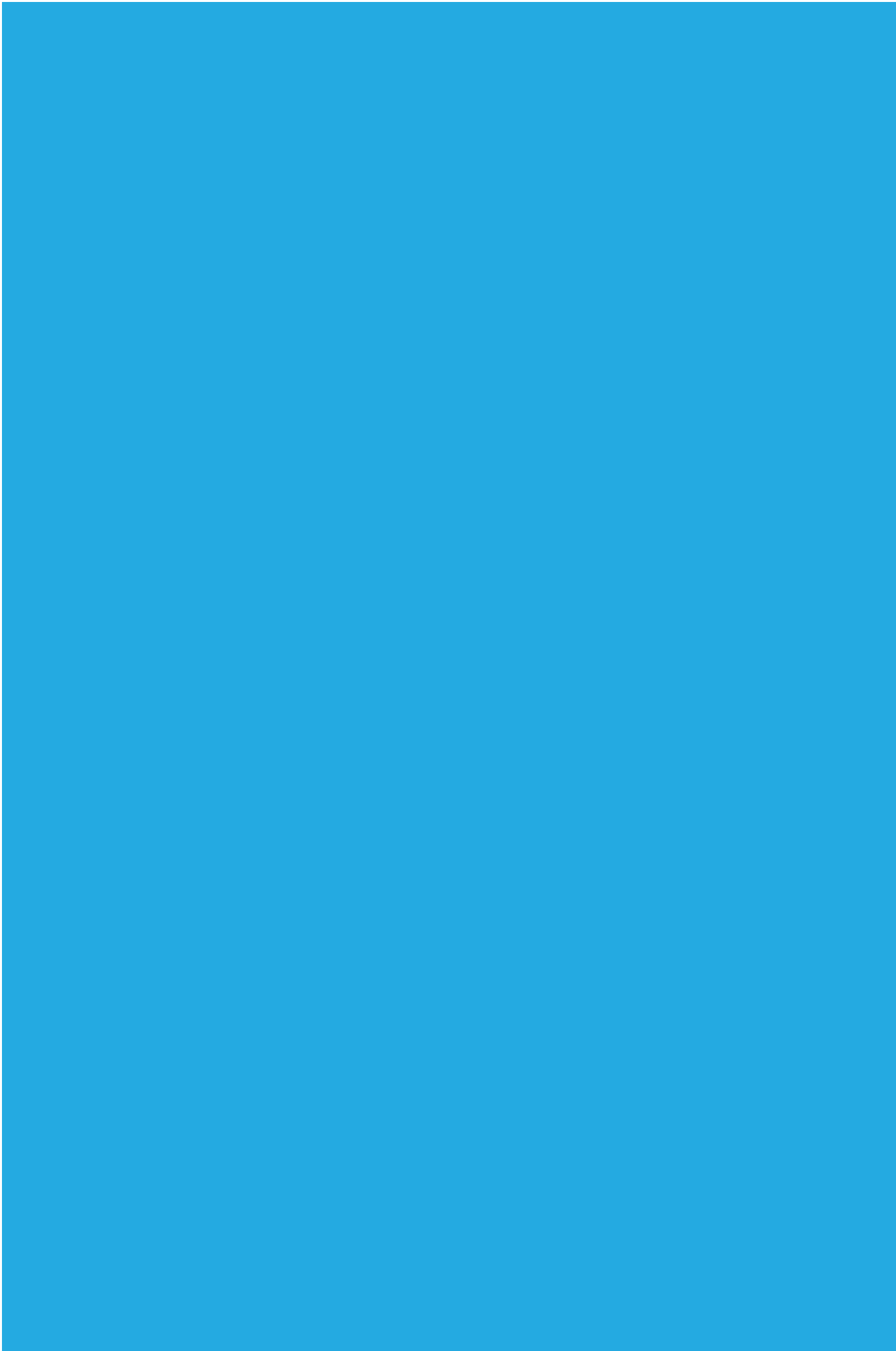
Conclui-se assim, que, apesar na introdução de peças não normatizadas nesta tipologia de vestuário, fato de 3 peças, que são elas, o macacão e a calça inspirada no modelo de fato de treino, e o renascer de uma peça usada em ocasiões bastante específicas, a casaca, num panorama geral, as respostas foram bastante positivas, quase a 100%, havendo apenas 1 resposta classificada com “nada mesmo”, e sendo a resposta mais baixa, a “razoável / pouco provável / certas ocasiões” o que esta não implica a negação.

Podemos afirmar, que através desta amostra, a colecção, tanto em termos de cores, materiais, design e confecção foi aceite de maneira bastante positiva.





Img. 73 ,
Colecção-Cápsula,
autora,
2020



9. CONCLUSÕES E REFLEXÕES FINAIS

Remetendo ao primeiro capítulo, onde são acertados os principais objetivos da dissertação (página 7 , capítulo 1) e cuja essência assentava no estudo da definição de características histórico-sociais e visuais do *Dandyismo* e dos *Dandies* assim como no estudo das dinâmicas de Alfaiataria e da Indústria da confecção de vestuário, culminando na questão de investigação “ Poderá a produção industrial através do *Design*, reproduzir elementos visuais de qualidade do vestuário reconhecido na alfaiataria, nomeadamente pelos *Dandies* contemporâneos?” É possível afirmar que os mesmos, foram integralmente atingidos.

Desde o segundo capítulo, onde se abordou a evolução do vestuário masculino tendo em conta as diversas representações do corpo humano, nos diferentes contextos culturais e sociais, pode ser concluído que ao longo da evolução do vestuário masculino, todas as alterações e épocas nos quais o vestuário se desenvolveu e adaptou, como o caminho aberto pelos *Macaronis* e o estilo Boémio Romântico, foi um percurso essencial para que os seus utilizadores se desenvolvessem naqueles que são hoje considerados os *Dandies* contemporâneos, reflectindo os aspectos sociais e culturais deste modo de ser.

Ao longo do capítulo do *Dandyism* Europeu, ficou demonstrado que a atribuição de uma conotação meramente visual ao *Dandyism*, não podia estar mais equivocada, pese embora, de facto, o enfoque na força visual do seu vestuário como forma de representar a sua necessidade de luta contra a aristocracia e posição social. Foi também possível concluir, que o *Black Dandyism* difere do *Dandyism* Europeu, não só em termos cronológicos, mas também quanto aos princípios e aos motivos de que levam á sua origem e aparecimento, como descrito nas observações de D'Aurevilly (1877), em “The

Painter of Modern Life”, onde é sugerido que a identidade do *dandy* europeu se desenvolveu a partir de um profundo confronto entre os contextos políticos e sociais que se viviam. Percebe-se assim que , ao adoptar uma postura à margem da sociedade, o *dandy* parecia antecipar, interpretar e deliciar-se com a dissolução de seus limites.

O *Dandyism* representava mais uma oscilação recorrente e insolúvel entre o pessoal e o social, em que nenhuma destas era estável ou autónoma, do que meramente uma personagem. Ao considerar essa condição como “dupla e mutável”, D’Aurevilly (1877) sugere que o *Dandyism* reproduziu e transformou as categorias sociais, tais como as classes e sexos, de tal forma que as espreme para uma crise de definição destas mesmas categorias.

É, de assinalar que, tanto o *Dandism* Europeu como o *Black Dandyism*, partilham o sentimento de revolta e buscam a protecção através do vestuário, usando-o como ferramenta para se escudarem perante um juízo social. Independentemente destas semelhanças, é claramente impossível um paralelismo entre os dois, ou até mesmo uma equiparação, podendo-se concluir que o *Black Dandyism*, é uma consequência e uma evolução dos escravos Africanos relativamente ao Europeu.

As grandes casas, de famílias ricas Inglesas, por exemplo, quando compravam escravos, nem sempre o faziam para o trabalho duro e braçal do campo, mas sim, adquiriam escravo de luxo, como objecto de ostentação. Estes escravos de luxo, eram usados como entretenimento, e como representação da casa, sendo que, quanto melhor for a vestimenta do escravo, quando melhor ele souber ler, escrever, recitar poemas, tocar música, etc, maior o estatuto da casa que o tinha adquirido. Uma vez livres, estes escravos tinham direito a levar alguns bens materiais dados pela família, dando início à sua nova vida como homens livres e ansiosos por poderem mostrar isso à nova sociedade onde ingressaram com o seu novo estatuto, dando assim muito importância à sua imagem e vivendo o aprimoramento da maneira como eram vistos pelos outros como uma prioridade. Para eles, algo a reter do tempo duro de escravo, era sem dúvida, o requinte das roupas e materiais que foram obrigados a vestir por muito tempo e numa sociedade que os queria elegantes e exclusivos.

O alicerce do vestuário dos *dandies* são os meios sartoriais, o que é o mesmo que dizer com recurso às técnicas da arte da Alfaiataria, impõe-se então a pertinência de se conhecer o que significa, como Arte Sartorial ou “Arte de Alfaiataria” termo esse que deriva do latim sartor, o qual significa alguém que remenda, corta e cose tecidos, de forma elegante e requintada. O sufixo -ial é acrescentado na língua Inglesa.

A Alfaiataria era uma actividade artesanal e comercial que desde o seu aparecimento, no início século XIV , segundo Chenoune (1993). Os alfaiates tornam-se figuras chave no mundo da fina arte de coser, de cortar e de medir,

na qual, surge da junção dos costumes da cultura inglesa e a revolução francesa. A elegância do vestuário passa a depender, não só, de uma ornamentação e enfeites luxuosos, mas também, da perfeição do corte e do ajuste do mesmo ao corpo e das medidas, consideradas naquela altura, perfeitas. Tornando-se mandatória a prática do conhecimento da forma e do volume, o alfaiate moderno torna-se assim um escultor, de maneira a conseguir o enaltecimento do corpo através das suas peças. O cuidado e o estudo dos pormenores é um elemento chave deste ofício e também o ponto de ligação e diferenciação mais importante dos *dandies* com a população em geral, como mais vezes referido nesta dissertação.

Apesar da Revolução Industrial ter dado o mote para o arranque e o melhoramento das condições sociais e laborais, há que ter em conta que não expressou o fim da evolução da alfaiataria, mas permitiu desenvolver uma indústria que revolucionou completamente o modo e a forma de se produzir vestuário. Até aos dias de hoje, as vicissitudes e comparações entre estas duas formas de se poder proporcionar vestuário aos utilizadores continuam a existir, continuando a evoluir e a se adaptar à medida que os contextos dos mercados e da sociedade se modificam. A indústria de vestuário maximiza toda a organização atribuída a cada etapa, desde a confecção, do desenho, das fichas técnicas, passando pelo corte e pela linha de montagem, de forma a maximizar a qualidade do produto e o lucro que dele pode obter. Neste caso é crucial compreender como cada etapa se relaciona com a outra de modo a facilitar a construção da peça como um todo, contribuindo assim para o melhor sucesso possível do produto.

De forma a consolidar as considerações finais e conclusões obtidas ao longo da investigação, e no sentido de incorporar o conhecimento adquirido, foi também desenvolvido um estágio no Grupo Diniz & Cruz, onde se conseguiu recolher informação relativamente à questão de investigação proposta: “Poderá a produção industrial através do Design, reproduzir elementos visuais de qualidade do vestuário reconhecido na alfaiataria, nomeadamente pelos *dandies* contemporâneos?” Durante o estágio, a mestranda teve acesso à aprendizagem dos processos de confecção das peças realizadas nessa empresa, assim como acesso ao armazém de tecidos e também à equipa de desenvolvimento de produto, concluindo todo o processo de forma bastante positiva.

Em termos de resultados alcançados é de referir que dos inquéritos realizados numa fase de arranque do projecto, foi possível concluir que os Dandies, que responderam ao questionário, privilegiavam o uso de fato de 3 peças, casaco, colete e calça clássica. Sob tal permissão, foram recolhidas ideias para uma coleção-cápsula de seis looks quase todos de 3 peças, inserindo certas mudanças, como as calças inspiradas no modelo de fato de treino e como o macacão/blazer, optando por cores lisas e materiais texturizados,

como a bombazine e o veludo de algodão. Como indicado pelos inquiridos foi dada muita atenção à construção de pormenores e interiores das peças realizadas.

Com o projecto concluído e de modo a poder encerrar todo o processo de realização do projecto para a obtenção do grau de mestre, foi realizada uma validação à colecção-cápsula, por um grupo de 10 *dandies* e conhecedores de Alfaiataria, podendo assim confrontar os dandies com o resultado do projecto realizado. Como pôde ser visto no final do capítulo referente ao projecto, foi possível concluir que os resultados do projecto foram avaliados como sendo bastante positivos, tanto na perspectiva do utilizador final deste tipo de produto (*dandies*), mas também do ponto de vista do resultado obtido pela investigadora através do seu projecto de design, tanto pelos resultados alcançados mas sobretudo pelos novos conhecimentos adquiridos.

9.2 Recomendações para Investigações Futuras

Não obstante o esforço e empenho da mestranda, as áreas envolvidas nesta investigação estão longe de poderem ser consideradas esgotadas e que ulteriores abordagens e perspectivas poderão ser futuramente desenvolvidas.

O tema desta dissertação apresenta elevada carência de literatura e torna-se importante o estudo, análise e produção de literatura científica específica e que sirva de suporte a um contexto social, económico e técnico deste tema de estudo e das suas implicações para a atualidade.

Dentre as que mais se consideram importantes podemos enunciar: A temática “*Black Dandyism*” pela escassez de informação disponível comparativamente com a temática-irmã “*Dandism Europeu*”.

Incentiva-se, também á abordagem académica das influências:

- Dandismo no Mundo do Cinema e no Mundo Literário.
- Dandismo e alfaiataria
- Os novos *dandies*
- Dandismo e consumo de moda
- O dandismo e a salvaguarda da técnica
- A influência do *Black Dandyism* no Hip-hop
- A influência do *Black Dandyism* e as artes Africanas
- ”*La Sape*” e o contraste com a realidade do Congo
- A influência da “*La Sape*” e o homem congolês

Espera-se que a presente dissertação incentive a futuras investigações, assim como a sua prestação no contributo para o alargamento do conhecimento académico, e simultaneamente interagir com a comunidade.

9.3 Disseminação

A disseminação deste projecto é realizada por diferentes fases e em diferentes momentos.

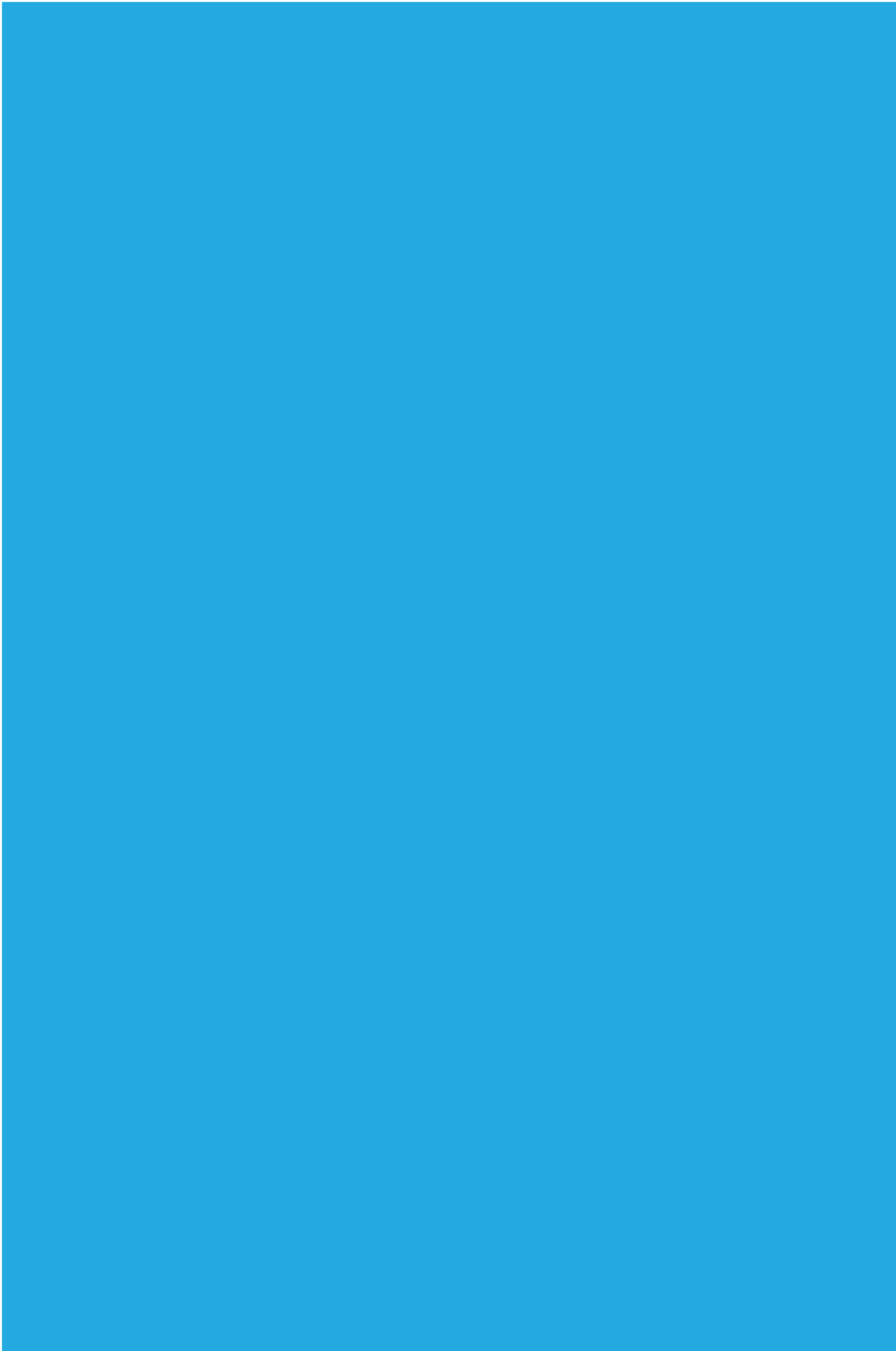
O projecto da colecção-cápsula focado nos *Dandies*, começou a ser divulgado em fase de desenvolvimento da investigação e realização do projecto. Desta forma, teve-se o cuidado de divulgar o projecto para diferentes objectivos: por um lado para os parceiros que participaram no projecto e na sua realização enquanto estudo, envolvendo-os de forma a criar um envolvimento que pudesse alavancar o futuro do próprio projecto com parcerias que pudessem ser bem organizadas e douraduras, por outro lado foram envolvidos, desde o início, os dandies contemporâneos internacionais e nacionais, para que pudessem dar o seu aporte à realização e melhoria do projecto, mas também à sua divulgação, para permitir criar maior conhecimento e sinergias.

Tendo como objectivo a comercialização do projecto resultante da investigação, e na sequência das técnicas adoptadas ao longo do projecto de mestrado, as redes sociais continuam a ser o foco da disseminação.

A divulgação do projecto e do seu produto traduz-se num empréstimo do produto realizado a dandies seleccionados, contando posteriormente com a publicação de fotografias referenciadas, críticas e aprovações do grupo de estudo nas redes sociais, onde estes são vistos por milhares de pessoas mensalmente. O produto e a sua imagem serão divulgados um *instagram*, *facebook*, e, possivelmente, um *blog* de divulgação deste projecto.

Tem-se ainda como objectivo, poder dar a conhecer as peças confeccionadas em feiras nacionais, e internacionais de Moda, mais propriamente de Moda Masculina, nomeadamente a feira italiana *Pitti Uomo*, esta feira faz parte da *Pitti Immagine*, uma empresa italiana.

A *Pitti Uomo*, é a feira internacional de vestuário masculino mais importante, quer em termos de tendências de materiais, paleta de cores, como também de novas marcas, com isto, poderia dar-se a conhecer e divulgar produtos confeccionados em Portugal, eventualmente apresentados no corpo de *dandies* portugueses, ou não, contudo os convidados/visitantes da feira, fotógrafos, e todos os agentes comerciais poderiam ter acesso sendo estrategicamente muito positivo para o conhecimento e disseminação do produto em causa.



REGISTOS BIBLIOGRÁFICOS

Referências Bibliográficas
Bibliografia

Referências Bibliográficas

ALLEAU, René, A Ciência Dos Símbolos - Contribuições ao Estudo dos Princípios e dos Métodos da Simbólica Geral, Edições 70, 2017

ANDRADE, Ana Maria Mauad de Sousa. Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX, Universidade Federal Fluminense, 1990).

ANTUNES, João David Soares, O Homem Feminino: O Género Feminino Aplicado ao Vestuário para Homem (Mestrado) Faculdade de Arquitectura de Lisboa, 2011

ARNOLD, Matthew, The Function of Criticism at the Present Time, acedido a 07 de Outubro de 2018, https://www.academia.edu/10162163/The_Function_of_Criticism_at_the_Present_Time_432_BC_Text_interpretation_and_memory_in_Plato_s_Protagoras

ARNOLD, Rebecca, 30-SECOND FASHION, 2016. The Ivy Press ,ISBN: 978-1-78240-390-6

BAUDELAIRE, Charles, The Painter of Modern Life, 2010, Penguin Books Ltd, ISBN: 978-0-141-19276-5

BOTTINI, Lucia Mamus, BATISTA, Roberto Leme, O TRABALHO DA MULHER DURANTE A REVOLUÇÃO INDUSTRIAL INGLESA (1780 A 1850) , Paraná, 2013

CALLOW, Simon - Oscar Wilde and His Circle, 2011, ISBN: 978-1855144781

CHENOUNE, Farid, A History of Men's Fashion, 1993, Flammarion, ISBN: 2-8013-536-8

CLERGET, Paul - The Economic and Social Rôle of Fashion, 1917, pp. 262-267, acedido a 20 de Janeiro de 2018, <http://www.jstor.org/stable/20543862>

COSTA, J. Almeida, MELO, A. Sampaio, DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, Porto Editora, 1999 ISBN: 972-0-05001-2

COSTANTINO, Maria – Men's Fashion In The Twentieth Century: From Frock Coats To Intelligent Fibers. 1a ed. Inglaterra, 1997. ISBN 978-0896792251;

CRAIK, Jennifer, *The face of fashion: Cultural Studies in Fashion*, Ruthledge, London, 2000

CRANE, Diana – *A Moda e o Seu Papel Social: classe, género e identidade das roupas*. 1oed. São Paulo, 2006. ISBN 85-735-9484- 5;

D'AUREVILLY, Barbey, *Of Dandyism and of George Brummell*, 1877

ENTWISTLE, Joanne, *The Fashioned Body, Polity*, 2000, ISBN : 978-0745620077

FARIA, Gabriela Amaral, *O Fim do Acordo de Textêis e Vestimentas: Impacto da China sobre o Setor Têxtil Norte-Americano e Brasileiro*, Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006

FAWCETT-TANG, Roger, *New Typographic Design*, 2007, Yale University Press , ISBN: 978-0300117752

FEAR, Christopher – *The Philosophy of Dandyism*, s.d, acessado a 23 de Dezembro de 2017, https://www.academia.edu/3985689/The_Philosophy_of_Dandyism

FINKELSTEIN, Joanne, *The Fashioned Self*, 1999, ISBN : 978-0745606873

FITZGERALD, Percy - *The Art of Dressing and of Being Dressed*, 1875- 1887, acessado a 20 de Janeiro de 2018 <http://www.jstor.org/stable/20569140>

GAIMSTER, Julia, *Visual Research Methods in Fashion*, 2011, Berg ISBN: 978-1847883810

GIBBS, D.C, *Technology and the Clothing Industry*, Vol. 19, No. 4 (Dec., 1987), acessado a 07 de Março de 2019, <https://www.jstor.org/stable/20002506?read-now=1&seq=1>

GILES, Edward, *The history of the art of cutting in England*, Isha Books, 2013, ISBN: 978-9333155427

GONZÁLEZ, Ana e BOVONE, Laura, *Identities through Fashion, a Multidisciplinary approach*, 2012 , Berg, ISBN: 978-0857850584

HOBBSAWN, Eric, *Da Revolução Industrial Inglesa, ao Imperialismo*, 1969

HOBBSAWN, Eric, *A era das revoluções*, acessado a 19 de Agosto, 2019 https://www.academia.edu/38947955/HOBBSAWM_Eric_J._A_era_das_revolu%C3%A7%C3%B5es

HOLLANDER, Anne - *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress*. 1ª ed. Estados Unidos da América: Alfred A. Knopf Inc., 1994. 0-679-43096-2;

HUYSMANS, Joris-Karl. *Against the Grain*. No trans. given. New York: Illustrated Editions, 1931.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Against Nature*. 1884. Trans. Robert Baldick. Harmondsworth: Penguin, 1959.

KAIPAINEN, Minna - "He Who Wears a Bespoke Suit, Does Look Like a Gentleman": Tailoring in Finland from the 1920s to the 1960s, 2015, pág. 290-301, acessado a 20 de Janeiro de 2018, <https://doi.org/10.2752/175183512X13505526963985>

KAISER Susan B. , *Fashion and Cultural Studies*, 2012, Berg, ISBN: 978-1847885647

KOHLER, Carl, *História do Vestuário*, 2001, Martins Fontes, ISBN: 85-336-1420-9

LANE, Christopher. *The Delirium of Interpretation: Writing the Papin Affair.*, 1993

LANE, Christopher, - *The drama of the impostor: dandyism and its double*. *Cultural Critique*, 1994, acessado de 14 de Dezembro de 2018, <http://www.jstor.org/stable/1354509>

LEWIS, Shantrelle L. , *Dandy Lion*, 2017, aperture, ISBN: 978-1-597111-389-2

LIDÓRIO, Cristiane, *TECNOLOGIA DA CONFECÇÃO*, ARARANGUÁ 2008

MCDOWELL, Collin, *Histoire de La Mode Masculine*, Ed. de la Martinière, 1997, ISBN: 978- 27-324-23388

MENDES, Sílvia Maria Ferreira, *O FIM DO ACORDO DE TÊXTEIS E VESTUÁRIO: IMPACTOS SOBRE O SETOR TÊXTIL-VESTUÁRIO BRASILEIRO*, UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA, 2007

MERCER, Colin. "Baudelaire and the City: 1848 and the Inscription of Hegemony." *The Sociology of Literature*. Ed. Francis Barker et al. Colchester: U of Essex P, 1978

MILLER, Monica L., *Slaves to Fashion: Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity*, 2009 ISBN:978-0-8223-4603-6

MOER, Ellen. *The Dandy: Brummell to Beerbohm*. London: Secker, 1960.

PATER, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. 1893. Berkeley: U of California P, 1980

RISSMAN, Rebeca - *Essential Library of Cultural History: A History of Fashion*. 1a ed. Estados Unidos da América : ABDO, 2015. ISBN 9789 – 62403 – 553;

POTVIN, John, - *Writing the Dandy through Art Criticism: Elegance and Civilization in Monsieur, 1920–1924*, acessado a 15 de Janeiro de 2018, <https://doi.org/10.1080/1362704X.2015.1082297> , 2015

RODRIGUES, Paulo Jorge, *O Trabalho Feminino Durante A Revolução Industrial*, - UNESP – Araraquara, 2015

ROSS, Frances - *A Study of How Small and Medium-sized Enterprise Tailors Utilize e-Commerce, Social Media, and New 3D Technological Practices*, *Fashion Practice*, 2012, acessado a 12 de Janeiro de 2018, <https://doi.org/10.2752/175693812X13403765252343>

STEELE, Valerie, *Paris Fashion: A cultural history*, Berg, Oxford, 1998
The social and political significance of Macaroni, acessado a 10 de Dezembro de 2017, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/cos.1985.19.1.94>

SOUZA, Gilda – *O Espírito das Roupas*. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. ISBN 972-8535-80-5;

VEBLEN, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class*. 1899. London: Allen, 1925

de VUGT, Geertjan, *Dandyism as monumental-political*, 2013, acessado em 28 de Maio, 2018 , https://www.academia.edu/5167978/Dandyism_as_Monumental-Political_ethos_Van_Deyssel_and_the_Walking_Utopia

S. A , *Planejamento e Controle da Produção: Um Estudo em Uma Empresa de Pequeno Porte do Setor Metalúrgico*, acessado a 07 de Março de 2019, <http://www.ucs.br/etc/conferencias/index.php/mostraucspgga/mostrappgga2014/paper/viewFile/3748/1200>

TEIXEIRA, Alexandra Cabral de Andrade, *Moda e Obra de Arte Contemporânea -Processos, Percursos e Contaminações na Obra de Joana Vasconcelos*, Faculdade de Arquitectura de Lisboa, 2010

WELIVER, Phyllis - *Oscar Wilde, Music, and the ‘Opium-Tainted Cigarette’: Disinterested Dandies and Critical Play*, *Journal of Victorian Culture*, 2010, acessado a 18 de Janeiro de 2018, <https://doi.org/10.1080/13555502.2010.519520>

WILLIAMS, Rosalind H. *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century*, 1983, https://www.jstor.org/stable/23536448?read-now=1&refreqid=excelsior:e895a7e8aebbf366d91b54b4b31e91c1&seq=1#page_scan_tab_contents

WILSON, Elizabeth, *Bohemians: the glamorous outcasts*, Tauris Parke Paperbacks, Londres, 2003

ZAKIM, Michael, *The Business History Review*, Vol. 73, No. 1 (Spring, 1999),
acedido a 18 de Dezembro, 2018, <https://www.jstor.org/stable/3116101?read-now=1&refreqid=excelsior%3A91cfc5d63bcfea694d04468230c4e98f&seq=1>

Bibliografia

TESE:

ANDRADE, Ana Maria Mauad de Sousa. Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX, Universidade Federal Fluminense, 1990).

ANTUNES, João David Soares, O Homem Feminino: O Género Feminino Aplicado ao Vestuário para Homem (Mestrado) Faculdade de Arquitectura de Lisboa, 2011

BOTTINI, Lucia Mamus, BATISTA, Roberto Leme, O Trabalho da Mulher Durante a Revolução Industrial Inglesa (1780 A 1850) , Paraná, 2013

CUSTÓDIO, António, MENSWEAR VS SPORTSWEAR: A SIMBIOSE DE INFLUÊNCIAS E A INTEGRAÇÃO DE NOVAS TECNOLOGIAS, Faculdade de Arquitectura de Lisboa, 2017

FARIA, Gabriela Amaral, O Fim do Acordo de Textêis e Vestimentas: Impacto da China sobre o Setor Têxtil Norte-Americano e Brasileiro, Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006

LIDÓRIO, Cristiane, TECNOLOGIA DA CONFECÇÃO, Araranguá, 2008

MENDES, Sílvia Maria Ferreira, O FIM DO ACORDO DE TÊXTEIS E VESTUÁRIO: IMPACTOS SOBRE O SETOR TÊXTIL-VESTUÁRIO BRASILEIRO, UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA 2007

RODRIGUES, Paulo Jorge, O TRABALHO FEMININO DURANTE A REVOLUÇÃO INDUSTRIAL, - UNESP – Araraguará, 2015

TEIXEIRA, Alexandra Cabral de Andrade, Moda e Obra de Arte Contemporânea -Processos, Percursos e Contaminações na Obra de Joana Vasconcelos, Faculdade de Arquitectura de Lisboa, 2010

LIVROS:

ARNOLD, Rebecca, 30-SECOND FASHION, 2016. The Ivy Press, ISBN: 978-1-78240-390-6

BAUDELAIRE, Charles, The Painter of Modern Life, 2010, Penguin Books ldt, ISBN: 978-0-141-19276-5

CALLAHAN, Rose, ADAMS, Nathaniel, WE ARE DANDY- The elegant Gentleman Around the World, Gestalten, 2016, ISBN: 978-3-89955-667-4

CALLOW, Simon - Oscar Wilde and His Circle, 2011, ISBN: 978-1855144781

CHENOUNE, Farid, A History of Men's Fashion, 1993, Flammarion, ISBN: 2-8013-536-8

COSTA, J. Almeida, MELO, A. Sampaio, DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, Porto Editora, 1999 ISBN: 972-0-05001-2

COSTANTINO, Maria – Men's Fashion In The Twentieth Century: From Frock Coats To Intelligent Fibers. 1a ed. Inglaterra, 1997. ISBN 978-0896792251;

CRANE, Diana – A Moda e o Seu Papel Social: classe, género e identidade das roupas. 1oed. São Paulo, 2006. ISBN 85-735-9484- 5;

ENTWISTLE, Joanne, The Fashioned Body, Polity, 2000, ISBN : 978-0745620077

FINKELSTEIN, Joanne, The Fashioned Self, 199, ISBN : 978-0745606873

FAWCETT-TANG, Roger, New Typographic Design, 2007, Yale University Press , ISBN: 978-0300117752

GAIMSTER, Julia, Visual Research Methods in Fashion, 2011, Berg ISBN: 978-1847883810

GILES, Edward, The history of the art of cutting in England, Isha Books, 2013, ISBN: 978-9333155427

GONZÁLEZ, Ana e BOVONE, Laura, Identities through Fashion, a Multidisciplinary approach, 2012 , Berg, ISBN: 978-0857850584

KAISER Susan B., Fashion and Cultural Studies, 2012, Berg, ISBN: 978-1847885647

KOHLER, Carl, História do Vestuário, 2001, Martins Fontes, ISBN: 85-336-1420-9

LANE, Christopher. The Delirium of Interpretation': Writing the Papin Affair., 1993

LEWIS, Shantrelle L. , Dandy Lion, 2017, aperture, ISBN: 978-1-597111-389-2

MCDOWELL, Collin, *Histoire de La Mode Masculine*, Ed. de la Martinière, 1997, ISBN: 978- 27-324-23388

MILLER, Monica L., *Slaves to Fashion: Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity*, 2009 ISBN:978-0-8223-4603-6

PATER, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. 1893. Berkeley: U of California P, 1980

HACKETT, Jeremy, *MR CLASSIC*, Thames & Hudson, 2008 ISBN:970-0-500-51402-3

HOLLANDER, Anne - *Sex an Suits: The Evolution of Modern Dress*. 1a ed. Estados Unidos da América: Alfred A. Knopf Inc., 1994 . 0-679-43096-2;

HUYSMANS, Joris-Karl. *Against the Grain*. No trans. given. New York: Illustrated Editions, 1931.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Against Nature*. 1884. Trans. Robert Baldick. Harmondsworth: Penguin, 1959.

RISSMAN, Rebeca - *Essential Library of Cultural History: A History of Fashion*. 1a ed. Estados Unidos da América : ABDO, 2015. ISBN 9789 – 62403 – 553;

SOUZA, Gilda – *O Espírito das Roupas*. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. ISBN 972-8535-80-5;

LIVROS ONLINE/PDFs:

ALLEAU, René, *A Ciência Dos Simbolos - Contribuições ao Estudo dos Princípios e dos Métodos da Simbólica Geral*, Edições 70, 2017

ARNOLD, Matthew, *The Function of Criticism at the Present Time*, acedido a 07 de Outubro de 2018, https://www.academia.edu/10162163/The_Function_of_Criticism_at_the_Present_Time_432_BC_Text_interpretation_and_memory_in_Platon_s_Protagoras

CRAIK, Jennifer, *The face of fashion: Cultural Studies in Fashion*, Ruthledge, London, 2000

D'AUREVILLY, Barbey, Of Dandyism and of George Brummell, 1877

KAIPAINEN, Minna - "He Who Wears a Bespoke Suit, Does Look Like a Gentleman": Tailoring in Finland from the 1920s to the 1960s, 2015, pág. 290-301, acedido a 20 de Janeiro de 2018, <https://doi.org/10.2752/175183512X13505526963985>

LANE, Christopher, - The drama of the impostor: dandyism and its double. *Cultural Critique*, 1994, acedido de 14 de Dezembro de 2018, <http://www.jstor.org/stable/1354509>

HOBBSAWN, Eric, Da Revolução Industrial Inglesa, ao Imperialismo, 1969

HOBBSAWN, Eric, A era das revoluções, acedido a 19 de Agosto, 2019 https://www.academia.edu/38947955/HOBBSAWN_Eric_J._A_era_das_revolu%C3%A7%C3%B5es

MERCER, Colin. "Baudelaire and the City: 1848 and the Inscription of Hegemony." *The Sociology of Literature*. Ed. Francis Barker et al. Colchester: U of Essex P, 1978

MOERS, Ellen. *The Dandy: Brummell to Beerbohm*. London: Secker, 1960.

STEELE, Valerie, *Paris Fashion: A cultural history*, Berg, Oxford, 1998
The social and political significance of Macaroni, acedido a 10 de Dezembro de 2017, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/cos.1985.19.1.94>

VEBLEN, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class*. 1899. London: Allen, 1925

de VUGT, Geertjan, Dandyism as monumental-political, 2013, acedido em 28 de Maio, 2018 , https://www.academia.edu/5167978/Dandyism_as_Monumental-Political_ethos_Van_Deyssel_and_the_Walking_Utopia

WILSON, Elizabeth, *Bohemians: the glamorous outcasts*, Tauris Parke Paperbacks, Londres, 2003

WILLIAMS, Rosalind H. *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century*, 1983, https://www.jstor.org/stable/23536448?read-now=1&refreqid=excelsior:e895a7e8aebbf366d91b54b4b31e91c1&seq=1#page_scan_tab_contents

WELIVER, Phyllis - Oscar Wilde, Music, and the 'Opium-Tainted Cigarette':

Disinterested Dandies and Critical Play, *Journal of Victorian Culture*, 2010, acessado a 18 de Janeiro de 2018, <https://doi.org/10.1080/13555502.2010.519520>

PAPERS:

CLERGET, Paul - *The Economic and Social Rôle of Fashion*, 1917, pp. 262-267, acessado a 20 de Janeiro de 2018, <http://www.jstor.org/stable/20543862>

FEAR, Christopher – *The Philosophy of Dandyism*, s.d, acessado a 23 de Dezembro de 2017, https://www.academia.edu/3985689/The_Philosophy_of_Dandyism

FITZGERALD, Percy - *The Art of Dressing and of Being Dressed*, 1875- 1887, acessado a 20 de Janeiro de 2018 <http://www.jstor.org/stable/20569140>

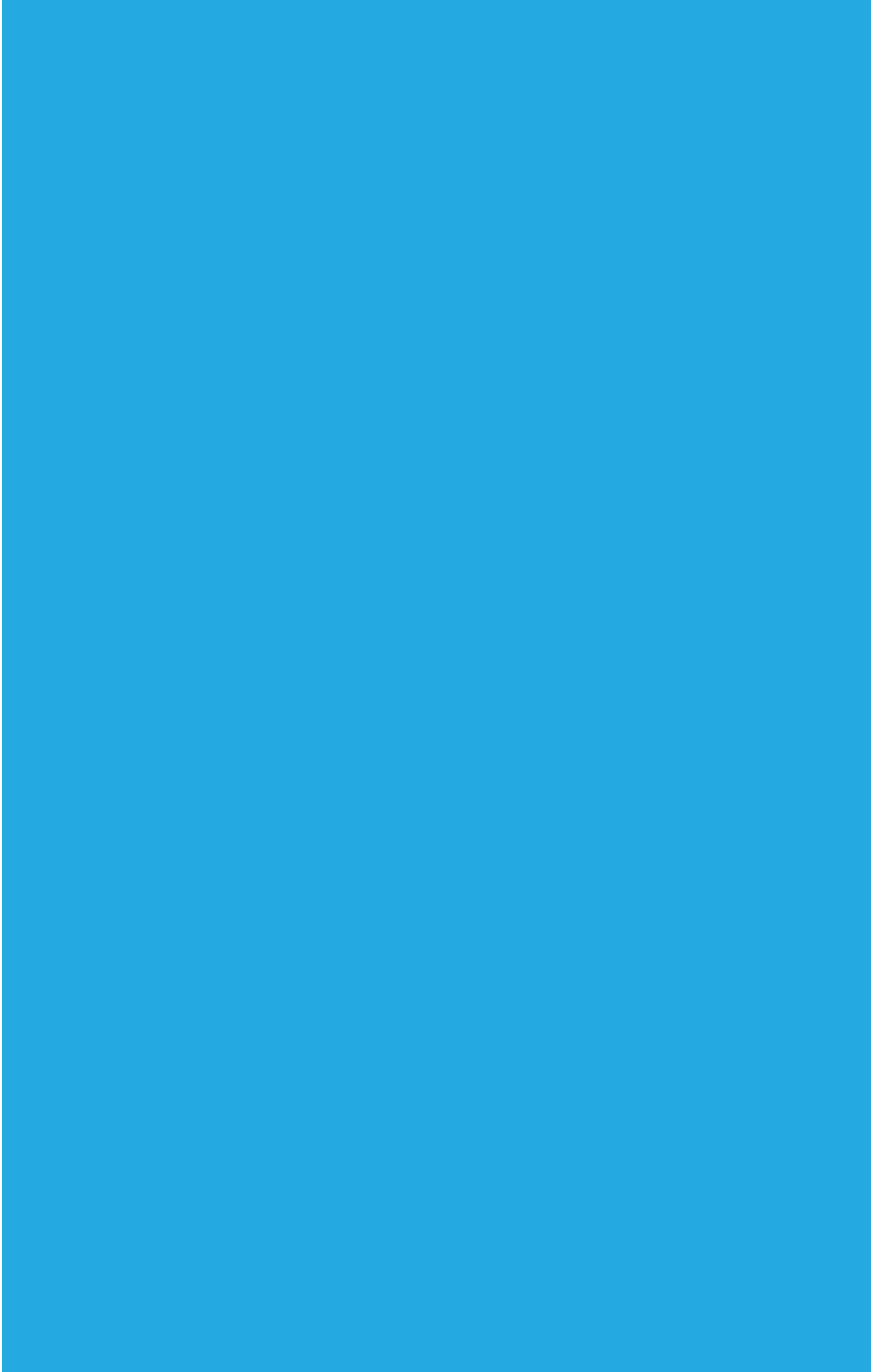
POTVIN, John, - *Writing the Dandy through Art Criticism: Elegance and Civilization in Monsieur*, 1920–1924, acessado a 15 de Janeiro de 2018, <https://doi.org/10.1080/1362704X.2015.1082297> , 2015

ROSS, Frances - *A Study of How Small and Medium-sized Enterprise Tailors Utilize e-Commerce, Social Media, and New 3D Technological Practices*, *Fashion Practice*, 2012, acessado a 12 de Janeiro de 2018, <https://doi.org/10.2752/175693812X13403765252343>

S. A , *Planejamento e Controle da Produção: Um Estudo em Uma Empresa de Pequeno Porte do Setor Metalúrgico*, acessado a 07 de Março de 2019, <http://www.ucs.br/etc/conferencias/index.php/mostraucsppga/mostrappga2014/paper/viewFile/3748/1200>

GIBBS, D.C, *Technology and the Clothing Industry*, Vol. 19, No. 4 (Dec., 1987), acessado a 07 de Março de 2019, <https://www.jstor.org/stable/20002506?read-now=1&seq=1>

ZAKIM, Michael, *The Business History Review*, Vol. 73, No. 1 (Spring, 1999), acessado a 18 de Dezembro, 2018, <https://www.jstor.org/stable/3116101?read-now=1&refreqid=excelsior%3A91cfc5d63bcfea694d-04468230c4e98f&seq=1>



“I choose my friends for theirs good looks, my acquaintances for their good characters, and my enemies for their good intellects. A man cannot be to careful in his choice of enemie. I have not got one who is a fool.”

(Oscar Wilde, Aput. CALLOW, Simon - Oscar Wilde and His Circle, 2011)

“Eu escolho os meus amigos pela sua boa apresentação, os meus mais chegados pelo seu carácter, e os meus inimigos pelo seu bom intelecto. Um homem nunca é cuidadoso o suficiente na escolha do seu inimigo. Não tenho um único que seja parvo. -T.L